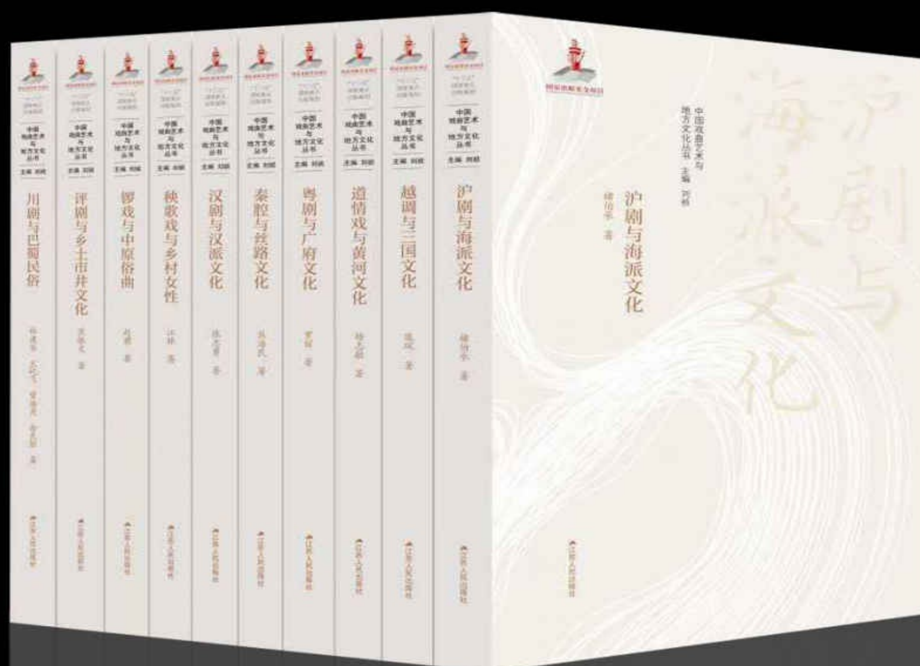
中国戏曲艺术与地方文化丛书

（全10卷）



总目录



中国戏曲艺术与地方文化丛书　主编　刘祯

沪剧与海派文化

沪剧与海派文化

褚伯承　著

江苏人民出版社

版权信息

书名： 沪剧与海派文化

作者： 褚伯承

出版社： 江苏人民出版社

出版时间： 2020-04-01

ISBN： 9787214242204

目录

总 序

中国戏曲具有悠久的历史、独特的魅力和深厚的群众基础，是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体。近年来，习近平总书记把弘扬优秀传统文化提到一个新的高度。2015年7月国务院印发了《关于支持戏曲传承发展的若干政策》，强调“坚持扬弃继承、转化创新，保护、传承与发展并重，更好地发挥戏曲艺术在建设中华民族精神家园中的独特作用”。戏曲的传承、保护与发展是一项系统工程，是现在和未来包括“十三五”期间文化发展的重要内容。中国戏曲是极具魅力的表演艺术，这种魅力在于它与观众的密切性，遂多须臾难舍之情；这种魅力还表现为中国戏曲所具有的生命力，古希腊、古罗马戏剧仅存斑驳风蚀的剧场残石断壁，古印度梵剧也遗响难觅，世界三大古老戏剧文化中，只有中国戏曲顽强地活在舞台上，活在观众中，这才是真正的艺术，穿越时空而魅力不减。中国戏曲有它的发展规律，繁衍滋长、起落更迭、此消彼长、雅俗交替，终至花部乱弹，各地方戏剧种遍地开花，浸入社会的每个角落、每处细胞，荷载着文化思想和道德教化的使命担当。

“百花齐放”使戏曲获得新生，进入21世纪以来的非遗保护和对弘扬优秀传统文化的倡导，使得作为非遗保护对象的戏曲再次启航，不断丰富百姓的精神生活，回归民间民俗，体现传统的厚重与隽永，承载现实的使命和责任。据原国家文化部2017年12月26日全国地方戏曲剧种普查数据，截至2015年8月31日，全国共有348个剧种。这个统计数字令人振奋，是2001年5月18日昆曲艺术被列入联合国教科文组织非遗代表作以

来，特别是国家启动和实施非物质文化遗产保护措施的一个重要指标。

“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划和编撰，正是基于这样一种深邃和广大的背景，是贯彻和落实上述国家目标而做的尝试和努力。本丛书以体现戏曲的地方性、民间性为宗旨，以颇具特色的地方戏为切入点，找到它与传统文化、地方文化、民俗文化、宗教文化之间历史联系的最佳透视角度，在突出戏曲艺术地方色彩的同时，挖掘、展示它与传统文化、地方文化的历史渊源和精神内涵，让人们真正了解、认识非物质文化遗产——戏曲的历史形态和现实生态面貌，从而更具体、直观和深刻地认知我们的传统文化和地方文化，并关注传统戏曲向现代戏曲的文化转型，着眼社会和学界共同关注的问题，力求从不同的角度，全面、系统地反映地方戏曲剧种和地方文化的不解之缘和最新研究理念。

有别于以往专注于对戏曲本体的研究，该丛书的视角是文化。我们知道，每个剧种有其鲜明的地域特色，它的孕育和形成是地方文化和艺术交流融合的产物，是历史的凝结，是地方艺术，也是地方文化，是地方文化活态的一张名片，因而极具历史价值、文化价值和艺术价值。文化视角可以让我们从一个更为广阔和深刻的维度，去剖析、认识和理解戏曲剧种和戏曲艺术。考虑到以往人们对小剧种和民间戏剧的忽略，以及它们在非物质文化遗产中的价值和意义，我们在挖掘大剧种有特色选项的同时，对小剧种和民间戏剧给予了更多关注。

本丛书主要的着眼点和期待实现的创新性体现为：

一、确立和回归戏曲的文化属性。戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。以前人们的研究，多关注它的艺术特性，这固然是戏曲的重点和本体，但缺乏对剧种整体的文化认识。戏曲剧种在走向精致化的同时，也走向了狭隘。对于地方剧种，文化是其第一属性，本丛书的视角就是恢复和重建对戏曲这一根本属性的理解。

二、真正认识戏曲的民间本质。戏曲是一种舞台艺术，也是一种大众艺术，是这两种艺术的叠加。在非遗保护之前，我们更看重前者、强化前者，这造成戏曲发展某种程度的舍本逐末，远离民间，远离观众，致使戏曲危机不断。而无疑，民间才是哺育戏曲的沃土。

三、剧种之别，不仅是艺术的、表演风格流派和音乐方言的，更是文化的，尤其是地方文化。地方文化对于剧种的形成和剧种风格特色的确立，具有深层的、精神性指标价值，对戏曲和剧种的文化读解，会有一种比较全面、系统的文化生态视野和宏观把握。

四、一个剧种与地方文化的关系不是单一的，而是复合多元的。但无疑，属地文化与此剧种的关系最具代表性，应该以属地文化为论述主体，兼涉其他文化，客观反映其与该剧种的关系，而非选择性地有意拔高或贬抑，应该是该剧种与属地文化及其他文化的共生共融。

本丛书力图兼顾学术与通俗、戏曲与文化、历史与现状、民间与文人、专业与普及，作者均为在该剧种领域有专业研究成果的学者，以青年学者为主。他们思想活跃，学术功底扎实，既有丰厚的文献基础，又有专业精神和开阔的文化视野，依托学术研究之基础，深入浅出，雅俗共赏，旨在为国内外读者奉上一套较为全面反映中国戏曲剧种和地方文化精神内涵的高质量文化丛书，架起一座非专业人士、普通读者走向戏曲艺术的“津梁”。

刘 祯

2018年7月于北京

序

感谢老同学褚伯承先生给我一个机会，稍稍谈几句沪剧。在我的记忆中，这好像是我第一次用书面方式谈论这个剧种。褚伯承先生是专门研究沪剧的，我秉承“弄斧必须到班门”的古训，用外面的目光看进去，可能有点意思。

上海从开埠之日起，各种文化从中国各地和世界各地纷纷涌来。它们在街市间翻卷喧腾，此起彼伏，使这座城市充满着日新月异的生命力。但是，上海并不仅仅是一个交汇场所，它本身也有文化底盘。

在上海的文化底盘中，粗粗划分，大致包括“输入交融型”和“本土原创型”两类。沪剧，便是本土原创型的代表。

沪剧由乡渎说唱演变为市井戏曲，经历了一个为时不长的“入城仪式”。这个“入城仪式”，又恰恰与城里的生态蜕变完全同步。当时的上海市民无力主宰自己的思想理念，因此努力寻找自己的情感安顿。是守旧情爱还是新潮作派？是村邑悲欢还是都市眉眼？是传统伦理还是国际浪漫？是鸳鸯蝴蝶还是叛逆男女？是绫罗珠珮还是西装旗袍？上海市民在犹豫之间步步探路，在徘徊之间多元并存。而沪剧，则把这种犹豫和徘徊作了追随性的审美纪录。由于一路追随，不算太勇敢的沪剧艺人们创建了一个勇敢的功绩：那就是在中国一百多个戏曲剧种间第一个完整地撑起了“时装戏”——即“西装旗袍戏”的台面。

这在今天看来是一件平常的事，在当时却非同小可。因为中国戏曲

艺术在整体上并没有作好表演现代生活的准备。一切戏曲声腔与它们的基本内容早已建立紧密对应关系，要打破这种关系，就必须面对“牵一发而动全身”的变革。在这种情况下，如果有一个剧种走出来了，那也就作出了一种冒险的示范，证明中国戏曲终于有了表现身边新闻、近期恋情、现代文学、国际名作的可能。这是20世纪前期中国民间艺术史上一件真正的大事，远比什么剧目反映了什么主题思想重要得多。

但是，上海毕竟是一个文化潮流更迭不已的大码头，更何况在兵荒马乱的时代，城市的审美空间不会像古城僻村那样恒定专注。沪剧所跨出的这重要一步，并没有机会发酵成全国关注的文化更新工程。直到很多年后，沪剧原创的一个现代革命剧目才获得广泛传播，只可惜受到了“左”倾势力的裹协，把重心转到了其他剧种之上，对它不太公平。

说到这里，我还想简单概括一下沪剧的基本艺术特征。沪剧演过很多不同的剧目，出过一批著名的演员，彼此风格并不单一，但是如果与邻近的其他剧种相比，它在艺术上明显地不擅长过于强烈的大抒情和大造型，而是走着朴实、平和、素雅的叙事之路。上海这座城市容得下各种刺激和奇幻，但沪剧却一路保持着自己的风范。这与上海市民阶层的生态方式和话语方式有关。上海的街市并不怎么关注远年烟尘间的帝王功过、历史悲剧，也不怎么着迷乡村小路上的悠悠痴情、怨梦生死。社会节奏很快，幻想时间很少，活动空间不大，生活压力很重，生存方式很多，因此，一切走向现实，走向低调，若需与周围世界交流，也以清晰、舒缓的叙述为主，连情感传达也偏向平实，而不会呼天抢地。这种基本风格，在我看来，就是上海市民和海派文化的城市美学。

我的老同学褚伯承先生，毕业后从市文化局机关，走到上海沪剧院工作。他三十多年来一直在孜孜不倦地研究沪剧。三十多年的时间不能算短，而沪剧又不是一个庞大而悠久的研究对象，因此他的坚持很不容易。尤其让我感动的是，这三十多年，沪剧的生机并不始终很健旺，虽然有时也出现过一些乐观景象，但在宏观上却无改于戏曲艺术的整体困

难。即使这样，褚伯承先生对沪剧一直不离不弃，贞心如初。他是一名晚风下的守护者，秋霜下的扫野人。据我所知，这样的人物在全国各剧种中已经不多。他长年累月地收集、访问、评论、介绍，使沪剧的艰辛吟唱有了一道忠诚不移的“回音壁”，而砌成这道“回音壁”的材料，则是一位书生大半辈子的生命。

是为序。

余秋雨

概 述 沪剧——海派文化的璀璨明珠

沪剧是上海的乡音，一直以人们熟悉而亲切的气息，飘荡在田间、水边，荡漾在沪上的弄堂、剧场，打动过一代又一代上海人的心灵。本书从海派文化的独特层面和视角，记述一个剧种跃动着生命旋律和火花的与时俱进的艰辛历程。



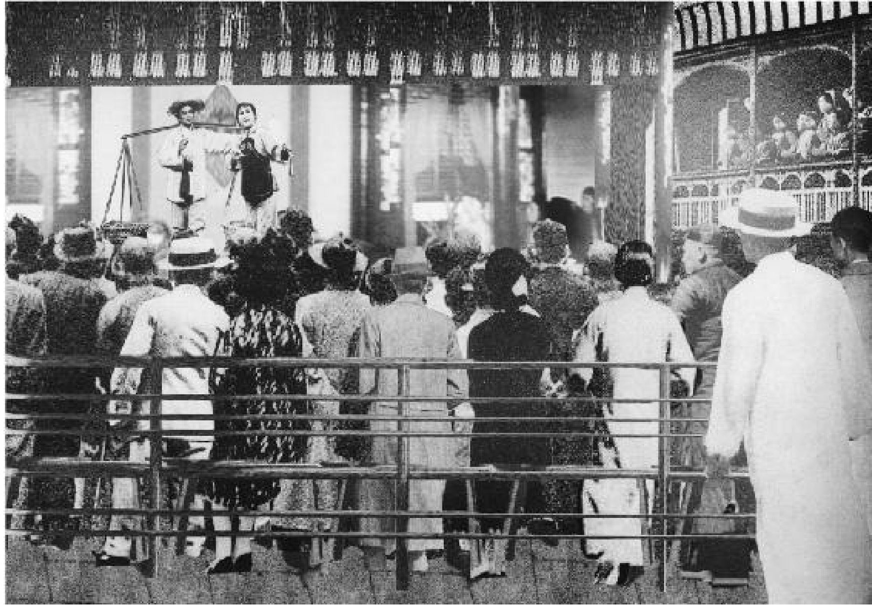
早期沪剧的戏摺子和小唱本

一、始终和申城历史变迁紧密关联的海派文化重要代表

一座城市的美丽和繁华，仅靠钢筋水泥、涂料石材堆砌是远远不够的，它必须有文化灵气的氤氲弥漫才行。文化是城市的灵魂，开埠170多年来，上海一直在创造着令世人惊讶赞叹不已的文化传奇。浦江两岸处处浸润着厚重深邃的文化底蕴，散发出传统而又时尚的文化气息。

海派文化是上海的骄傲，也是中国近代史相当突出的区域文化现象。早年只是指清末民初时期以任伯年、吴昌硕等著名画家为代表的海上画派，不久又称呼演出于上海地域、与北方京朝派风格迥然相异的潘月樵、汪笑侬等艺人的京剧流派为海派京剧，周信芳则是京剧海派最具影响力的艺术大师。日后人们把活跃沪上的文学戏剧电影出版等不同艺术门类都归并汇集在海派文化名下。

近代上海万商云集，经贸发达，素有远东第一大都市之称，在文化上也曾长期占据全国半壁江山的地位。经历岁月的锤炼，海派文化已不仅是一种方位空间的概念，它还拥有区别于其他地域文化的独具魅力的鲜明个性。作为一种都市文化，它的地域性、独创性、包容性、敏锐性和市民性等内在元素和特色品格都给人留下很深印象。



当年申曲在游乐场演出的情景



茅善玉、孙徐春在2017迎新春沪剧经典交响演唱会上演唱

沪剧具有海派文化几乎所有的独特元素和基因，一直被视为海派文化的重要代表。它的发展始终和申城的历史变迁紧密关联。当上海还是一个默默无闻的江南小镇时，早期沪剧在它的四周乡镇孕育形成，成为海派文化的重要源头之一。开埠伊始，艺人们逐渐进入城区，先后把剧种改名为本滩和申曲。从街头卖艺、茶楼坐唱，到跻身于当时如雨后春

笋般竞相开办的各种游乐场和剧场，这一发展轨迹和上海城市面貌的历史变迁大体吻合。沪剧因此又被誉为上海的声音，上海活的文化名片，也是构成近代海派文化的不可替代的重要方面。

二、沪剧西装旗袍戏成为海派文化的亮丽旗帜

从发源之初起，沪剧就形成了反映现实生活的传统。早期对子戏、同场戏以说新闻、唱新闻的形式描绘了清末市郊乡镇的世俗风情。进入市区后，为适应市民新的审美需求，又演出了大量的时装剧，从不同的侧面生动地表现了上海十里洋场的都市生活风貌。这类时装戏被称为“西装旗袍戏”，数量上远远超过了沪剧古装戏和清装戏。沪剧西装旗袍戏吸收借鉴了现代话剧电影的艺术手法，又从社会新闻、现代小说和中外戏剧电影名著中捕捉题材，进行改编，20世纪三四十年代逐渐占据沪剧舞台演出的主流。它促进了沪剧剧场艺术和流派唱腔的形成，带来了沪剧的繁荣兴旺，成为当时海派文化的一面亮丽旗帜，一条引人注目的艺术风景线。沪剧西装旗袍戏无论在上海地域文化史和中国现代戏曲史，还是中外文化交流史上都留下了浓墨重彩的一页，同时为当前开展中外文化比较学的研究提供了很有价值的新课题。它的兴盛也为后来沪剧大量创作演出现代戏积累了经验。这是一份其他戏曲剧种缺乏的弥足珍贵的艺术遗产。

三、沪剧现代戏引领海派文化不断与时俱进的潮流

中华人民共和国成立后沪剧进入艺术发展的新阶段。在新文艺工作者的参与下，沪剧舞台努力表现新的时代、新的人物，创作演出取得突出成绩。以丁是娥为代表的当年一批著名沪剧艺术家在演绎现代生活方面有许多新的创造和突破。《罗汉钱》誉满京华，获奖连连；《星星之火》在全国打响。这两部戏都被拍成戏曲电影，扩大了沪剧剧种的影响。《芦荡火种》和《红灯记》又先后被移植改编成现代京剧，戏中的阿庆嫂和李玉和成为全国家喻户晓的艺术典型。在全国三百多个戏曲剧种中，沪剧独树一帜，成功地走上了一条以现代剧作为主要演出样式的艺术道路，成为具有全国影响的重要剧种。沪剧现代戏的成功探索，也引领着海派文化紧贴社会脉搏，不断与时俱进的新的潮流。

新时期以来，沪剧艺术浴火重生，再创辉煌。舞台作品反映改革开放的社会生活的广度、深度和力度前所未有。《璇子》《姊妹俩》《明月照母心》和《今日梦圆》好戏连台，先后获得了全国最佳电视连续剧金鹰奖、文华大奖、中宣部“五个一工程”奖和上海优秀文学艺术成果奖等重要奖项。被称为沪剧舞台五朵金花的著名演员陈瑜、马莉莉、茅善玉、陈甦萍和华雯一次次登上中国戏剧梅花奖、国家文华表演奖和上海白玉兰戏剧表演主角奖的领奖台。“沪剧回娘家”活动连续举行十年，进一步加强了剧种和市郊观众的联系。街道社区的“沪剧大家唱”活动也热闹红火。沪剧艺术为新时期海派文化的开拓和升华作出了重要的贡献。

四、当代沪剧展现海派文化新的生机和活力

沪剧虽然起源于浦江两岸农村，但很快在开埠后的沪上中心城区发展成长。这证明了上海这个城市不但是面向世界的，而且也具有自己深厚的传统文化底蕴，是可以孕育发展特有的海派文化，扶植促使中国民族戏曲不断走向成熟繁荣的一个大都市。

沪剧反映的是城市生活，演绎的大多是大城市的生活戏。在这一点上它比其他任何剧种都更加开放，更加善于创新，像这座城市一样能够海纳百川。正因为这样，沪剧以它兼容并蓄、敢于创新、注重市场和贴近群众的独特优势，成为上海的一种文化标志，海派文化的璀璨明珠。它以戏曲形式展示上海城市风貌、城市特点。传承沪剧就是传承上海的语言特征，传承上海城市特有的文化品位和风格，传承海派文化的不同岁月时空的历史记忆。很多专家认为，传承弘扬沪剧的根本意义在于保持激发海派文化发展特有的生机和活力。2006年经国务院批准并公布，沪剧列入第一批国家级非物质文化遗产保护项目名录，得到了政府和有关部门进一步的重视关心和社会各界、广大观众更多的爱护支持。

岁月流逝，潮起潮落。一代又一代的沪剧人以坚忍不拔的努力，使沪剧艺术在上海地域文化中异军突起，脱颖而出，一次次登上新的台阶，不断走向新的繁荣。当前我国经济生活进入了新常态的转折阶段，海派文化也走到又一个十字路口，沪剧艺术既遭遇新的生存困境，又面临新的发展机遇。这几年《挑山女人》《邓世昌》《敦煌女儿》和《赵一曼》等优秀沪剧剧目先后涌现，舞台上一代新人开始崭露头角，沪剧艺术后继有人。民营沪剧团体风生水起，办得活跃兴旺。当代沪剧正在复苏回暖迎春，不断展现海派文化新的生机和活力。

2016年11月2日，上海市文化部门正式发布了经市民文化节活动专家和群众共同评选的申城百个乡土文化符号。其中黄浦江、沪剧、石库门、鲁迅、南京路、外滩、城隍庙、豫园、中共一大会址、东方明珠、徐家汇等十个文化符号被评为“最上海”乡土文化符号。沪剧仅次于黄浦江，赫然位居第二，再次见证了它在海派文化中的重要地位，在上海普通市民群众中的号召力和影响力。正因为这样，衷心希望本书的出版，有助于广大读者和观众熟悉了解沪剧艺术，也能促使沪剧人回顾曾经走过的路，认清肩负的责任，进行思考和选择，更好地面向未来，促使沪剧艺术在新的历史阶段实现新的腾飞，为海派文化再次实现历史性的跨越提供有益的借鉴和启示。

第一章 作为海派文化重要源头的早期沪剧

第一节 引言

上海的地域文化被称为海派文化。

海派文化是在中国江南文化和本土传统文化的基础上，融合开埠后传入的欧美近现代文化文明而逐步形成的上海特有的文化现象。海派文化既有吴越文化的委婉与细腻，又有国际大都市的现代与时尚。它以具有开放包容而又自成一体的独特风格区别于中国其他地域文化。

近年来关于海派文化的研究论述，较多关注上海开埠一百多年西方文明和外来文化的不断扩张的深刻影响，却往往忽视了海派文化与申城自身固有的地方文化传统的亲缘联系。事实上两者不可缺一，正是两者长期来的相互交流撞击和吸收融合，才产生了色彩斑斓、气象万千的海派文化。

作为海派文化的一种舞台呈现，沪剧艺术不仅具有强烈的开放意识，而且植根于黄浦江两岸活跃丰富的乡土文化。发祥于乡镇山歌俚曲、蕴含江南丝竹情韵、以说新闻道新闻见长的早期沪剧花鼓戏正是海派文化的重要源头之一。

第二节 早期沪剧发源于浦江两岸乡镇的山歌俚曲

在东海之滨，黄浦江畔，活跃着一个风格细腻委婉，曲调优美动听，具有浓郁的江南丝竹韵味的戏曲剧种——沪剧。



《阿必大回娘家》中石筱英、许帼华饰雌老虎、阿必大

长期以来沪剧以它独特的表现内容和艺术风格吸引着观众，在上海地区和长江三角洲一带广泛流行。它丰富多彩的早期传统剧目，历来为这里的城乡群众所喜闻乐见，成为海派文化的重要源头。很多人对沪剧、对沪剧的历史产生了浓厚的兴趣，他们希望了解沪剧发源在何处？它的历史该从什么年代算起？它的发展又经历了怎样的曲折过程？对这些问题，过去学术界存在不同意见的争论，好在通过近年来不断深入的

考证和研究，大家已逐渐取得共识，有了比较一致的看法。这为研究海派文化，加强对沪剧艺术的传承和保护，提供了十分有利的条件；也使谈论沪剧的发祥、形成和发展有了一个比较准确可信的基础。

一、早期沪剧发祥形成的源头在哪里

根据各个方面的资料，可以肯定地说，沪剧艺术最初发源形成于上海地区黄浦江两岸的农村。开始它只是一种田头山歌和乡间俚曲，作为一种比较完整的戏剧形态的对子戏和同场戏先后出现于清代乾隆后期的浦东、浦西乡镇。当地群众习惯称呼其为花鼓戏，其中浦东的川沙、南汇一带的花鼓戏，被称为“东乡调”，演出的艺人被称为“东头先生”。浦西松江、青浦、奉贤和金山一带的花鼓戏被称为“西乡调”，演出的艺人被称为“西头先生”。也有人把宝山一带的花鼓戏艺人叫作“北头先生”。



《女看灯》中王惠钧、苏维娜饰嫂嫂、姑娘



《借红纱》中杨美梅、夏福麟饰小妹、张阿福

沪剧老艺人和上海市郊农村群众口头流传的这一说法在晚清文人的历史记载中也能找到根据。刊刻于清代嘉庆十八年（1813）的青浦人诸联在《明斋小识》一书中说“花鼓戏传未三十年”。以此推算，上溯30年为当时乾隆四十八年，即1783年，至今已有236年。沪剧发源发展有二百多年的历史，这应该是比较可靠的说法。

沪剧是上海土生土长的地方戏剧种，它的发源发展与这一区域的地理环境有密切的关系。浦江两岸农村地处长江三角洲，气候温暖，物产丰富，同时濒临东海；河汊纵横，水陆交通十分便捷，到清代中期已是全国经济比较发达的地区。农民生活一般也较为富裕，劳作之余，要求有一定的文化生活，这为从田头山歌、乡间俚曲向戏剧状态发展的早期沪剧提供了较好的物质基础。早期沪剧传统戏《庵堂相会》对当时上海乡间农民自娱自乐的、带有戏剧色彩的山歌对唱的热闹场面进行了生动的描绘。

沪剧的发源发展又有当时深刻的时代背景。清代晚期正值第一次鸦片战争爆发前后，中国社会发生了激烈的变动。地处我国最重要出海口的上海地区首当其冲，帝国主义势力长驱直入，浦江两岸农村受到严重影响。随着洋货不断侵入，乡镇自然经济很快解体，各阶层民众生活发生剧烈变化，一些原来家道殷实的群体跌落到社会底层。失地农民大量增加，社会矛盾日益尖锐。旧的经济基础的变化，引起了社会风尚、伦理道德的一系列变化。赌风日盛，偷抢拐骗行为丛生，由此引起家庭伦理关系的很大危机。这一切在沪剧早期传统剧目中得到了比较充分的反映。

上海地区农村在这一特定的历史时期发生的深刻的经济危机和强烈的社会变动，给早期沪剧打上了难以磨灭的地域和时代烙印。它从发源形成之初起就没有像其他戏曲剧种那样，把传统的历史题材作为自己的主要表现内容，而是走上了一条“说新闻、唱新闻”的反映现实生活的独特艺术道路。

二、花鼓戏表演形式的不断变化

早期沪剧的表演形式，经历了不同时期的不同变化。曾考取举人的清代南汇县人杨光辅在他于嘉庆元年（1796）刊刻的《淞南乐府》一书中描绘了自己亲眼看到的花鼓戏演出：“男敲锣，妇打两头鼓，和以胡

琴、笛、板，所唱皆淫秽之词，宾白亦用土语，村愚悉能通晓，曰花鼓戏。演必以夜，邻村男女，键户往观。”从这段文字记载看，早期沪剧的花鼓戏演员有男有女，另有三人以乐器伴奏，一个演唱组大约有五个人。它已不是打花鼓的原有形态，除丰富了音乐伴奏外，唱腔白工都是“村愚悉能通晓”的土语。大家知道，区别不同地方戏曲剧种或曲种的主要标志是地方语言和唱腔音乐，而且后者又是以前者为基础的。早期沪剧的花鼓戏既然采取了淞沪一带的地方语言和唱腔音乐，它作为一个新的地方戏剧种的主要艺术特征已经形成，这是不容置疑的。

当然在以后的发展过程中，早期沪剧花鼓戏的表演形式也有很大的变化。拿伴奏乐器来说，杨光辅所记的五种伴奏乐器中，除了胡琴和板沿用至今外，锣在沪剧历史上经常作为开场演出的“打阳档”时使用，笛子后来只是作为一种色彩性乐器偶尔点缀。唯独两头鼓，很早以前就已从伴奏乐器中销声匿迹了。这说明早期沪剧花鼓戏已逐渐摆脱了外来的打花鼓的表演形式痕迹，走上了自己独立发展的艺术道路。

三、从对子戏到同场戏的跨越发展

早期沪剧花鼓戏更重要的一个变化是从对子戏到同场戏的发展。较早的花鼓戏多采用一生一旦或一旦一丑的演出形式，剧情比较简单，往往表现生活中的一个片断或场面。演员以唱为主，表演的动作仅有掠发、拔鞋、如意头、链条箍等一般的程式。服装也比较简陋，男戴毡帽束竹裙，或戴瓜皮小帽，着长衫马甲；女穿短袄或裤子。到同治光绪年间，这一对子戏演出的形式已不能完全满足乡镇观众的要求，同时受当时其他流行戏曲形式的影响，早期沪剧开始逐渐向同场戏发展。根据角色的多少和剧情的繁间，同场戏有大同场戏和小同场戏之分。小同场戏演员三五人，大同场戏演员要有六七人，再加上演奏人员，人数达到十个以上，演出时已相当热闹。值得注意的是同场戏的出现并未取代对子戏，它们适应了不同观众不同的艺术欣赏要求，两者并不相互排斥而是

相辅相成，各自一爿天，同时存在都相当受欢迎。

四、女演员因何逐渐流失

另一个值得注意的变化，是后来花鼓戏演出活动中女演员的逐渐流失。光绪五年（1879）刊刻的《罗溪镇志》曾记载，“乡鄙有演唱淫词者，或杂以妇人，曰花鼓戏”。过了十年，到光绪十五年（1889）的《罗溪镇志》却改记为“无耻之徒，乡村搭台，改扮女装唱淫词小曲，曰花鼓戏”。两相比较，演出人员发生了变动，在没有女演员的情况下，只能由参加花鼓戏演出的男演员改唱旦角，形成早期沪剧经常使用的“扎头髻”的演出形式。实际上，这是一种无可奈何的情况下采取的补救措施。

女演员为什么会逐渐退出早期沪剧花鼓戏的演出活动呢？原因在于封建官府社会名流的高压政策和打击查禁。当时在一份由地主坤董起草的《禁止花鼓串客戏议》中，他们呼吁“宜由上宪严申禁令晓谕各属”，还建议实施“凡遇演唱花鼓戏妇女，除拿起先行惩责外，随即解入省垣”的灭绝政策，正是这种司法惩罚，使积极参加早期沪剧花鼓戏的女演员越来越少。男演员不得不更多地扎起头髻，进行男扮女装的表演。

官府士绅之所以屡屡出手查禁严办，主要由于早期沪剧花鼓戏演出的内容触犯了他们的禁忌，打中了他们的痛处。下面我们就来看一看这些剧目究竟是不是像他们所说的洪水猛兽那样可恶可怕。

第三节 很早就形成"说新闻、唱新闻"的传统

在岁月漫长的花鼓戏时代，早期沪剧给我们留下了众多的传统剧目。沪剧界习惯称呼的所谓120出老滩簧戏，实际上绝大多数不是产生于本滩时期，而是百年之久的花鼓戏时代逐渐积累的艺术遗产。虽然已无法分清这些剧目中，哪些是花鼓戏前期的产物，哪些是花鼓戏后期的作品，但从这些剧目所表现的内容中，我们还是能看到各个不同时期的时代烙印、当时上海地区乡镇风情和生活习俗的发展变迁。

一、描绘青年爱情追求，表现男女婚姻自主

早期沪剧留存的剧目中，描绘青年爱情追求，表现男女婚姻自主的题材成为花鼓戏演出活动的主要内容。现存留的沪剧56出对子戏剧目，大约有三分之二以上都是表现恋爱婚姻故事的。被称为"九计十三卖"的早期沪剧最流行的13出"卖头戏"，如《卖红菱》《卖花带》《卖草囤》等几乎清一色描写这一题材。这里有反映青年男女邂逅后一见钟情的，如《拗木香》《摘石榴》等；有表现年轻寡妇冲破礼教重新改嫁的，如《磨豆腐》《小寡孀粜米》等；有讴歌有情人在一方已另嫁后，力争改变现状重新结合的，如《卖红菱》《拔兰花》等。这类剧目的主人公大多处于社会底层，却蔑视纲常，酷爱自由，追求幸福，他们都力争掌握自己命运，不甘忍受封建势力的摆布。

《十打谱》中的赵圣哥，他与恋人为了逃避包办婚姻，设想了打媒人、抢亲、私奔等种种方案以争取婚姻自主。他最后一张谱的"双落发"竟然想出曲线结合的办法，先是男的当和尚，女的做尼姑，摆脱家庭的束缚，然后僧尼双双逃出寺院私奔。

《小寡孀粜米》中的寡妇蒋素娥，“开仔一爿小米铺，孤孤凄凄营生做，走仔前头后头无”，她希望有个男人来帮她、照顾她，在籴粜买卖过程中，她大胆主动地倾诉感情，后来终于与王阿大结合同居了。

《卖红菱》中的范凤英与《拔兰花》中的李金姐属于另一种类型。她们婚后仍不忘旧情，最后都与婚前情人相商，约定时间，远走高飞。

《庵堂相会》中的富家千金金秀英不满父亲嫌贫爱富、企图赖婚，她得知从小定亲的未婚夫陈宰廷栖身庵堂，毅然前往探望。两人途中巧遇，经过搀桥盘夫，方始在庵中相认，并相约端午赠银。后历尽波折，终成眷属。戏中的金秀英和陈宰廷性格鲜明，一个温柔善良，善解人意；一个质朴憨厚，方正倔强；他们对爱情的追求坚韧专一，百折不回。这个戏至今在沪剧舞台盛演不衰。



《陆雅臣》中王明道、吕贤丽饰陆雅臣、罗秀姑



《庵堂相会》中茅善玉饰金秀英

早期沪剧有关爱情题材的剧目，往往具有强烈的反封建意识。在封建礼教控制极其严酷的晚清时期，敢于冲破罗网，宣扬婚姻自主，提倡追求个人幸福，确实很不容易。

二、敢于激浊扬清，针砭时弊

早期沪剧不仅在描写青年男女的爱情遭遇时离经叛道，与封建礼教

纲常的说教唱对台戏，而且敢于激浊扬清，针砭时弊，对充斥于晚清时期淞沪城乡的陋习歪风进行有力的抨击，其中揭露赌博风气危害的剧目尤为突出。当时的《罗溪镇志》记载：“聚众赌博，道光咸丰间此风最盛。”从老传统对子戏《借红纱》中可以看到这样的生活情景。农村青年张阿福染上赌习，输钱后到情人小妹处想借衣物翻本。小妹盘问原因，张阿福始以种种谎言搪塞，被小妹一一揭穿，她再三劝张阿福勿进赌场。阿福深受感动决心从此戒赌，小妹把自己纺染的红纱借给他作为做小生意的本钱。这个戏情节虽然简单，但却生动活泼，表现底层群众对赌风盛行的担忧痛恨，相当真实。



《借黄糠》中解洪元、石筱英饰李俊明、大囡

另一个同场戏《朱小天》从富家子弟因嗜赌导致家道败落穷极潦倒的角度，揭示赌博行为的流弊和危害也很有特色。戏中写朱小天典当家产走投无路的“十八押”，对赌徒心态刻画真切细腻、绘声绘色，是沪剧在本滩时期经常演出的剧目。

同样反映有钱人因赌败家的《陆雅臣》更多地把戏的重点放在对男主人公家庭关系变化的描绘上。剧中的陆雅臣出身豪门，家财万贯，娶

妻后两人感情很好，但后来染上赌习，很快就把家产输得干干净净，甚至在人贩子唆使下典卖妻子。岳母劝解不成，无奈出钱将女儿赎回娘家。陆雅臣再赌又输，深夜回家，见人去财空，悔恨交加，悬梁自尽，幸被邻居蔡伯伯相救，并领他去见岳母。经陆雅臣恳切求情，岳母、妻子方予原谅，终于合家团圆。这个戏结构完整，情节曲折，戏里的人物从陆雅臣到他的妻子、岳母和妻妹，甚至出场很少的邻居蔡伯伯，人贩子尤理青都刻画得性格分明，生动鲜活，使人们在艺术享受中感悟赌博的危害。

早期沪剧还把锋芒对准了当时普遍存在的其他一些社会不良现象。《借黄糠》被人们称为沪剧舞台上的《李尔王》，这个戏描写的是一个由于女儿和女婿忤逆不孝，致使老人投河自尽的悲剧故事。戏中对灭绝人伦的忤逆不孝行为的揭露和谴责深刻而犀利，令人久久难忘。《阿必大》则以喜剧形式描绘旧时代人们司空见惯的童养媳受到恶婆婆虐待的悲惨遭遇。戏里很多情节的处理既夸张又诙谐，使人在忍俊不禁、哑然失笑的同时，不能不感到悲伤，不能不为之叹息。这个戏的人物台词也写得质朴自然，形象传神，充满泥土芳香。

三、反映近代上海乡镇的生活风情

在早期沪剧中还有一些剧目从不同的侧面反映近代上海乡镇的生活风情。《女看灯》《徐阿增出灯》都是大同场戏的一折，由于生动活泼地描绘了元宵灯会的传统风俗和热闹场面，都经常被抽出来单独演出。对子戏《卖桃子》表现肩挑小贩和女顾客之间的巧妙对答，别有一番情趣。另一对子戏《剪刀口》通过到大户人家做衣服的经历，揭示一对裁缝师徒对手艺技巧和经营理念的不同理解，幽默诙谐，发人深省。这类小戏很少写矛盾冲突，也没有什么曲折的情节，却短小精悍，妙趣横生，反映当时生活的一个侧影、一种场面，给人留下很深印象。

早期沪剧从诞生之初，就没有远离现实生活，把古代题材作为自己

的主要表现内容，相反它开始走的就是一条说新闻、唱新闻的道路。不少剧目根据当时发生的真人真事编写，据说《陆雅臣》男主人公就有生活原型，真实故事发生在青浦。《朱小天》也有现实生活的影子。《卖红菱》的故事则开始发生在浦东白莲泾，女主人公后来被逼嫁到松江城。她的情人出狱寻找她，两人重逢后相约在松江水云亭碰头私奔。剧中地名都真实存在，不是虚构杜撰的。在长期发展的过程中，早期沪剧逐渐形成了及时反映现实生活的宝贵传统，这种写实性对以后沪剧艺术的长期发展产生了重要的作用。

沪剧很多早期剧目是在演出中不断得到丰富发展的。《庵堂相会》从只有“搀桥”“庙会”两出对子戏，到后来逐渐增加了不少情节；剧中人物也从只有金秀英、陈宰廷两个增加到金老相公、金老太太、红云丫头、俊兴书童和乡亲阿大、阿二等六七个角色，成为一台具有相当规模的大同场戏，这中间经历了漫长岁月的日积月累。

四、早期沪剧演出活动的红火场面

早期沪剧的剧目之所以能不断地更新发展，演出日益兴旺，关键在于拥有大量观众，为当时普通百姓喜闻乐见，在这方面有不少历史记载。晚清文人余治在他的《得一录》一书中写道，花鼓戏演出每到一地“四方轰动，万众往视”，“高台演唱，男女纷来”，“约妯娌，会姊妹，带儿女，邀邻舍，成群结队，你拉我扯，都去看剧。做一日看一日，做一夜看一夜，全然不厌”。几乎同时代的文人钱学伦在他的《语新》一书中也说，花鼓戏演出之“初村夫妇观之，后城中具知识者亦不嫌，甚至顶冠束带，俨然视之”。从这两则文字记载可以看到，早期沪剧花鼓戏不仅在浦江两岸农村引起群众狂热的反响，而且在这一带市镇也站住了脚，扩大了影响。

深受上海地区城乡群众喜爱的早期沪剧剧目题材活泼多样，反映的生活面相当宽阔，塑造的人物林林总总，相形色色，它们组成了一幅描

绘晚清时期淞沪一带乡村市镇社会生活的生动丰富的世俗风情画卷。很多作品不仅具有较高的艺术审美价值，也为这一时期这一区域的历史研究留下了十分珍贵的形象资料。

第二章 与开埠初期的上海城市同步崛起

第一节 引言

对于一座城市、一种文化形态来说，没有什么比抓住机遇、乘势而上更重要的了。正因为抓住了时代赋予的历史机遇，开埠后的上海自19世纪中叶起，很快由一个普通的江南小镇迅速蜕变为万商云集、高楼林立的国际大都市，黄浦江畔的十里洋场成为举世瞩目、繁荣兴盛的远东经济金融中心。海派文化正是在这样的历史条件下乘势而上，迅猛崛起。上海不仅成了各种演艺活动的水陆大码头，而且从文学戏剧、电影音舞到美术，海派文化占据了中国文化的半壁江山。

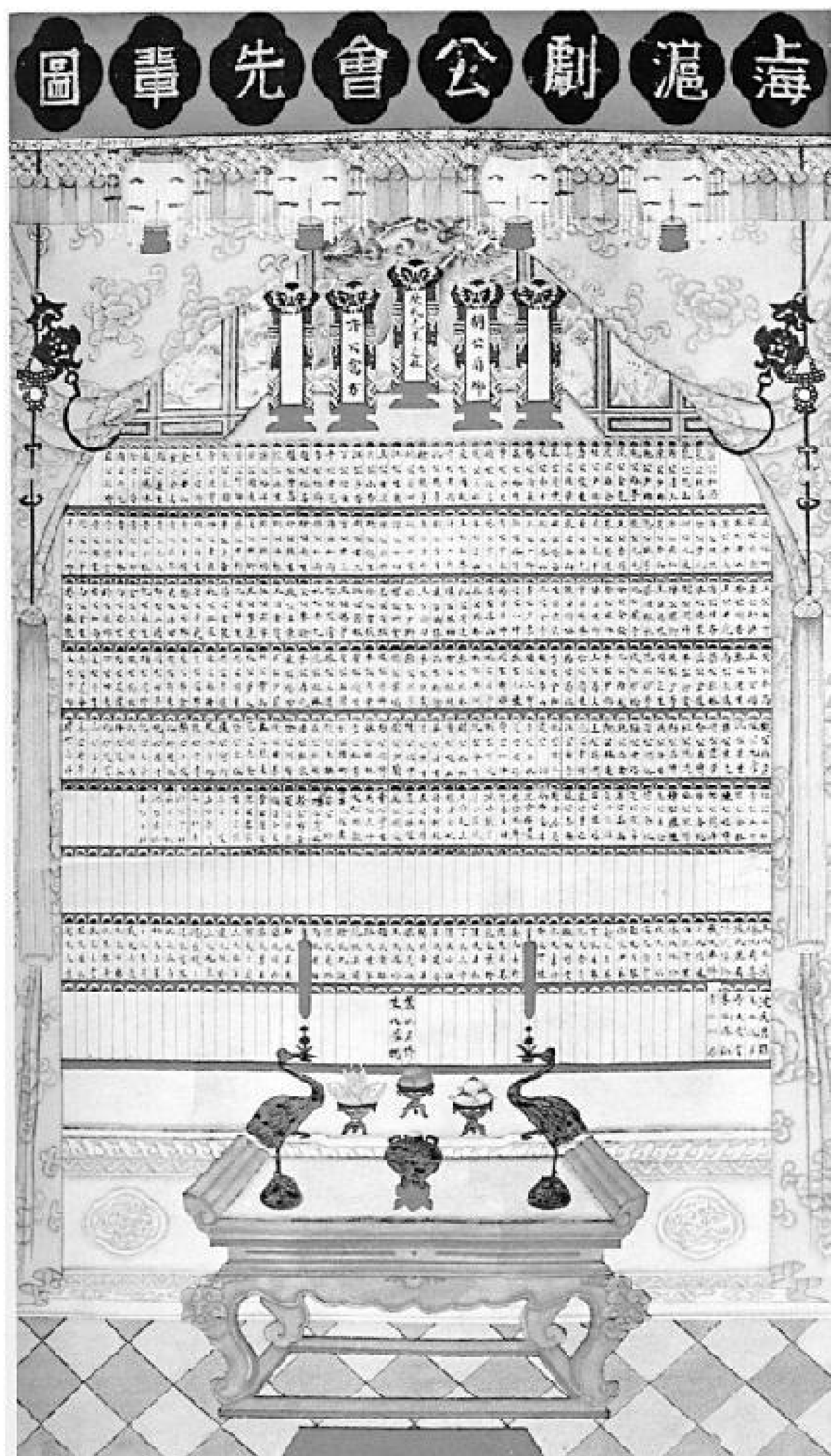
作为土生土长的上海地方剧种，沪剧的生存发展始终和这座城市的命运紧密关联。作为一种舞台呈现，沪剧的兴衰又和海派文化的潮起潮落牢牢地捆在一起。从市郊乡镇刚刚进入开埠初期的上海城区，早期沪剧的东乡调、花鼓戏曾经有过一段辛酸悲凉的屈辱经历。随着城市面貌的沧桑巨变，邵文滨、施兰亭等进城的第二代沪剧艺人抓住历史机遇，改名本滩申曲，在如雨后春笋般兴起的游乐场大出风头，还多次组团巡演天津、北平，扩大剧种影响，终于实现了鹞子翻身。

第二节 《先辈图》上的斑斑泪痕

上海沪剧院资料室收藏着一件十分珍贵的戏曲文物，那就是80多年前成立的申曲歌剧研究会绘制的一幅立轴《先辈图》。上面按辈分先后排列书写着一百多位已故老艺人的姓名，可以说是沪剧祖辈留给后人的唯一的家谱。这份家谱给人印象最深的是流淌在字里行间的斑斑泪痕。

一、前辈艺人因何多姓贵

我曾仔细观看，发现了一个非常奇怪的现象，图中所列艺人姓贵的



1934年绘制的《先辈图》

我曾仔细观看，发现了一个非常奇怪的现象，图中所列艺人姓贵的

似乎特别多，什么贵雪春、贵掌生、贵景唐，等等。为什么他们都会有这么一个连《百家姓•上都没有的姓氏》为此请教了一些沪剧老演员，才逐渐明白了其中的缘故。

原来当初这些前辈艺人虽然身怀绝技，从艺多年，有的甚至一辈子唱花鼓戏，演滩簧，但班子里的同行却始终不知道他们的真实姓氏，平时只以彼此的绰号相称，有的叫麻皮雪春，有的叫水果景唐，有的叫赤鼻头掌生。时过境迁几十年，当后辈们绘制这幅先辈图，排列上几代艺人时，却茫然不知他们姓什么。如果只写绰号，不写姓氏，终究不登大雅之堂，无可奈何之下，才决定以一个“贵”字代替他们真实姓氏，于是先辈图上出现了好多姓贵的前辈艺人。

一幅先辈图，渗透着沪剧前辈艺人的斑斑血泪。为什么这些前辈艺人要改名换姓，隐瞒自己的真实身份呢？这不仅是因为当时唱戏吃开口饭的艺人社会地位普遍卑微低下，更重要的原因在于清末民初封建舆论对早期沪剧花鼓戏的攻击诋毁和官府衙门的打击取缔。



滩簧时期的戏摺子和小唱本

二、屡遭拘捕禁演的打击

早期沪剧离经叛道，具有强烈的反封建色彩，它在浦江两岸乡村集镇的热演引起了封建卫道士们的恐惧和仇恨。曾经记录了早期花鼓戏在当地演出盛况的晚清文人余治在他的《得一录》书中也对此进行了激烈的攻击，认为花鼓戏演出活动是“夏廷之洪水也，成周之猛兽也，人心之蛊毒也，政治之蠹贼也”。在一份《禁止花鼓串客戏议》中，封建文人惊呼：“滩簧小戏演十出，十个寡妇九改节”，“国家岁旌节孝千百人，不敌花鼓淫戏数回之感化为尤速。”与此议上报的同时，《逐倡优》《禁淫戏》《滩簧二和诸调淫荡怪乱》《书场戏楼等事不许沾染》等声讨的文章连篇累牍。他们主张设立禁锢教习局，大举拘捕花鼓戏艺人，对男演员“照例重治，刺面为记”，对女演员“解入省垣，收局禁锢”。

早期沪剧花鼓戏艺人不仅要面对封建礼教的舆论压力，更严重的是还不断遭到封建官府的禁演缉捕。同治六年（1867）苏淞太兵备道通饬示禁，勒令拿办“乡间演唱花鼓淫戏”的艺人，并下令各府州厅县“于常年淫戏最多之处竖立禁碑，以垂久远”。第二年，江苏巡抚丁日昌更饬令“苏州府勒石永远禁演”，并一下子把《拔兰花》《卖草囤》和《卖橄榄》等一百多出戏列为禁演剧目。一时间，上海《禁花鼓戏》《禁串客淫戏告示》《禁戏示文》等禁演布告铺天盖地，层出不穷，不知有多少花鼓戏演员遭受“刺面为记”和“收局禁锢”的迫害。为了逃脱被捉拿关押的命运，很多艺人只能背井离乡，告别他们熟悉的浦江两岸的农村和集镇，流窜来到当时刚刚开埠兴起的上海市区。《先辈图》上与胡兰卿并列榜首，被公认是沪剧祖师爷之一的许霭芳，就在这一时期辗转来到上海市区。

三、初进市区的辛酸经历

作为进上海市区演出的第一代艺人的领军人物，许霭芳有自己的辛酸经历。早年他因为市郊农村乡镇禁演花鼓戏，无处谋生，才带着一些艺人躲避来到上海市区的新北门、十六铺和廿三铺一带流动卖艺。

需要指出的是当时上海市区的繁华地带，离后来崛起的南京路、淮海路还很远，许霭芳演出的地方也算得上开埠时期市区的热闹路段。但入城之初，局面尚未打开，他们只能以卖唱方式在街头巷尾进行演出活动。那种走街串巷沿途叫卖的演唱形式，行话称之为“跑筒子”，而路口道旁圈围空地的演唱形式，行话称之为“敲白地”。此刻的市中心地区已经开起了三雅园、金桂轩之类的大戏园，但在那里演唱的是京班、徽班和昆班等戏曲剧种。即使茶楼书场，也没有花鼓戏的一席之地，许霭芳他们一直过着流浪艺人的悲惨生活。

直到19世纪末，经过艰苦努力，花鼓戏艺人才得以进入茶楼书场演出。但是花鼓戏入城之初，封建官府的禁令并未解除。当时文人笔记中就有“自叶顾之观察宰我邑时，严行禁止，有犯必惩。……虹口及西门外幽辟之处，时或一演，苟为捕房所闻，无不及时逮案”的记载。市区租界的殖民当局并不放松对花鼓戏艺人的迫害，1899年底，许霭芳的花鼓戏班在昇平茶园演出时就遭到了租界捕房的惩处追捕。

当时绰号“三光麻子”的白相人赵小和领到公共租界执照，在今福州路福建路口开设昇平楼茶园。他是市郊罗店人，喜欢花鼓戏，便邀请许霭芳、庄羽生和水果景唐等八人来茶园演唱。由于地处租界，晚清官府奈何他们不得。哪知到了年底，突遭租界捕房袭击。主要因为这天演出对子戏《磨豆腐》，内容为恶霸小金和破坏豆腐工人潘大芳和洗衣姑娘的恋爱，最后给潘大芳狠狠地揍了一顿。这个戏情节虽简单，但触怒了一些像戏中小金和那样的地痞流氓，他们以男演员赤膊演出“有碍风化”为由向租界捕房告发，于是一批巡捕和包打听包围茶楼，捉拿艺人，饬令停业，许霭芳最终被驱离上海。不久，前辈艺人唐春林在法租界吉祥楼演出时，因“扎头髻”男扮女角也以“有碍风化”罪论处，押送出

境。这些事在当时上海的报端已有报道。

四、花鼓戏改称“本滩”

为了能在上海城区站住脚跟，抵制查禁，花鼓戏艺人把更改剧种称谓作为求得生存的一种手段。他们开始把花鼓戏改称滩簧，这种改称自有它一定的缘由。一是因为专称滩簧的戏曲剧种（主要是后来改称苏剧的苏滩）比花鼓戏进入上海市区要早一些，花鼓戏入城时，它在上海已相当风靡。二是因为看到滩簧深受观众欢迎，改名于经济收入有利。据已故沪剧老艺人沈锦文回忆说：“花鼓戏艺人看到滩簧在上海生意好，也改叫滩簧，但在农村演出还是叫花鼓戏的。”三是花鼓戏和滩簧本来就属于同一声腔系列，不仅曲调接近，而且剧目也往往雷同。如《卖草囤》《秋香送茶》《庵堂相会》和《借妻堂断》等一些戏，其他滩簧剧种也经常演出。后来为了区别于苏滩、锡滩、湖滩、甬滩等其他先后进入上海城区的滩簧剧种，艺人们进一步把自己的剧种名称改为本地滩簧，简称本滩。

这一改名，不仅是名称的改变，同时也标志着艺术上的吸收借鉴。艺人们开始有意识地向其他滩簧剧种学习，尤其从苏滩中学到不少东西。当时经常演的《荡湖船》就是从苏滩移植过来的，戏中李君甫一角，演唱时也夹用苏白。《捉垃圾》中的“大搬场”，《双怕妻》中的“吃看”都是从苏滩中吸收而来的。在曲调音乐方面，如“四季相思”“五更调”“小九连环”“吴江歌”“哭七七”等都来自苏滩。这对花鼓戏进城后丰富艺术表现内容、增强艺术表现手段起了重要作用。

“野火烧不尽，春风吹又生”，许霭芳等人被驱离上海后，到苏州盘门外青阳地区租界茶楼书场演了两年戏，在本滩的旗号下又杀回上海城区。与此同时白相人范高头与捕快“四六”娘舅也通过各自后台，分别邀请陈秀山、胡锡昌等班子在华界的南市里马路、四牌楼等茶楼演出。在三四年内，整个上海城区华洋两界均有了本滩演出。以法租界而言，演

本滩的茶楼书场发展到八个以上，演唱班子规模也在八人左右。本地滩簧从街头巷尾的流浪演唱进入众多茶楼书场，早期沪剧艺术的发展开始了一个新的历史阶段。

第三节 抓住历史机遇，实现鹞子翻身

20世纪的第二个十年，也就是辛亥革命发生的前后，历史给了沪剧又一次新的发展机遇。在走向当时不断涌现的大大小小游乐场的过程中，沪剧逐渐完成了艺术上新的蜕变，成为上海滩异军突起，受到各阶层市民关注重视的重要剧种。以施兰亭、邵文滨为代表的本滩第二代艺人正是在这场变革中，实现了自身命运的逆转，也为剧种的兴旺发展作出了重要的贡献。

一、本滩艺人成了沪上娇客

入城之初，本滩艺人流落街头卖艺，随时有被驱赶抓捕的危险，命运十分悲惨。仅仅过了十几年，他们的学生却抓住机遇，实现了鹞子翻身，成为黄浦江畔引人注目的宠儿骄客。拿一直被人称为“马夫阿六”的邵文滨来说，这个当初曾在跑马厅为洋人养马，后来拜本滩第一代艺人曹俊山为师学艺的小人物，居然靠唱滩簧出了名，步入青云。他身上再也没有他的师辈“敲白地”“跑筒子”时那种走投无路、愁眉苦脸的窘相，而是操起了文明棍，口含雪茄烟，平时西装革履，以车代步，可以说显赫一时，相当威风。本滩第二代艺人的另一代表人物施兰亭师从与许霭芳同辈的胡兰卿，此时也混得很不错，他爱穿长袍马褂，十分体面。他们除了在游乐场出演外，还开始唱电台、唱堂会、灌唱片，都忙得不亦乐乎。

这一变化并非凭空而来，而是有着深刻的时代背景。当时吴淞、沪宁、沪杭铁路相继通车，华洋百货已在上海大量集散。辛亥革命的胜利更使民主共和的观念逐渐为民众所接受，象征封建禁锢、与世隔绝的申

城南市城墙（即今上海中华路、人民路），也在1913年开始拆除，千百年来封闭封锁的上海城区，逐渐成为被人们称为冒险家乐园的十里洋场。作为上层建筑的文化艺术也逐渐开放，西班牙人雷玛斯和葡籍俄人赫恩培放映电影时争放噱头，互耍花招以吸引观众。京剧泰斗谭鑫培六进上海，大显身手，南北两派对台竞演。上海第一家游乐场楼外楼也于1913年开张，接着新世界、小世界、天外天、绣云天、花花世界、永安天韵楼、先施屋顶乐园、福安公司游乐场和新天地游乐场等大小游乐场，如雨后春笋般先后兴办营业。各地戏曲班社纷纷来沪，各游乐场都演得兴旺红火，这都为本滩艺术创造了非常难得的历史机遇。

二、抓住机遇，改名申曲

沪剧剧种在这一时期取得的发展突破，与艺人们的艰苦努力也是分不开的。当时新任上海县知事吴馨委任李济组织通俗宣讲团，明确提出改良花鼓戏，革除封建陋习弊端的主张。作为入城后第二代的本滩艺人，施兰亭和邵文滨都有很强的职业敏感，他们知道时代不同了，眼下演出对象、演出场所都发生了很大的变化，再加竞争强手如林，如不审时度势，锐意进取，主动出击，本滩很可能被淘汰吞噬，遭没顶之灾。他们紧紧抓住了这次历史机遇，在组织上、剧目上和舞台艺术上都进行了一系列重要的变革。1914年，施兰亭和邵文滨领衔，马金生、胡锡昌和陈秀山等有影响的艺人联名，发起成立了沪剧历史上第一个行业性的组织：振新集。他们亮出“本滩改良”的旗帜，并首次提出要以“申曲”的名称来取代以往的花鼓戏、东乡调和本滩。

此时施兰亭、邵文滨等人为什么要把自己的组织称为“集”，将剧种的名改为“曲”呢？这主要因为当初京剧和昆曲在上海被公认为阳春白雪的高雅艺术，那些富商巨贾、达官贵人附庸风雅，趋之若鹜。昆曲的地位更明显高于各地方戏剧种。把本滩改名申曲，其实暗喻要向昆曲靠拢看齐，同时也算一种自我夸耀，表明申曲的艺术品位要高于其他地方

戏。至于新成立的组织称“集”，更在刻意模仿京昆。京昆剧种的“遏云集”“雅歌集”都是在上海滩名重一时的响当当的社团组织，把申曲置于和京昆并起并坐的地位，从中可以看出施兰亭、邵文滨的努力和追求。他们以这种方式无声而又巧妙地向市政府宣示，本剧种不属于通俗宣讲团管辖整顿的范畴，其用心实为良苦。

三、游乐场里的艺术改革

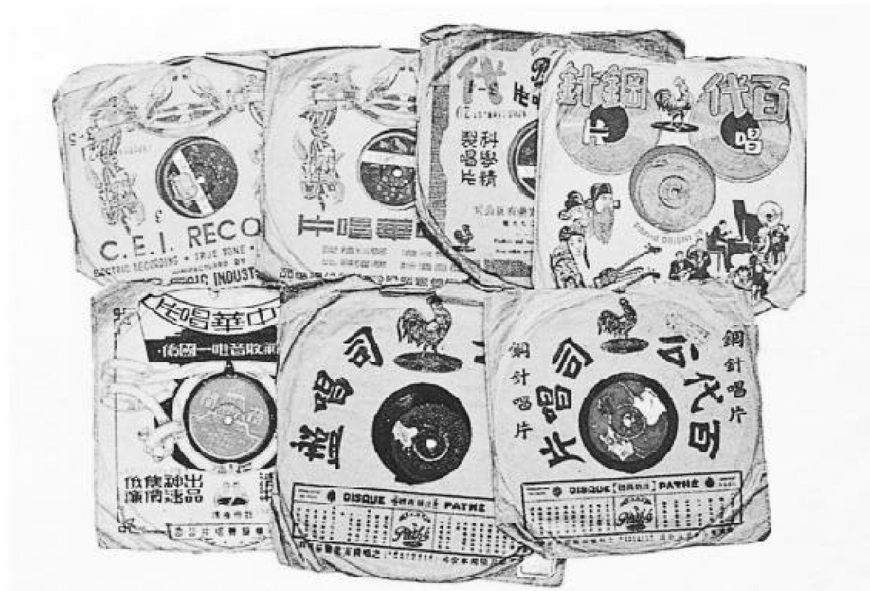
振新集成立后，最突出的举措就是建议在行业中主动废演带有淫秽色情词句内容的剧目。这一行动大大改善了剧种在观众心目中的形象，使种种诬陷不实之词和司法惩处手段都失去了存在的依据。对第二代本滩艺人们来说，也未尝不是一种主动的解脱。

施兰亭、邵文滨等人分别带领的班社长期以游乐场作为演出阵地。他们与其他戏曲剧种经常在同一场地献艺，既进行艺术竞争，又不乏接触和交流，从中学习吸收了不少东西，不再一味演出《卖桃子》《僧帽计》《借黄糠》这类反映市郊乡镇人物风情的老传统戏，而是进行横向借鉴，从评弹、京剧和文明戏中改编移植了大量剧目，以适应城区市民新观众的欣赏要求。于是《珍珠塔》《玉蜻蜓》一类的弹词戏，《女侠十三妹》《火烧红莲寺》一类的连台本戏，逐渐占领了本滩舞台。到20世纪20年代后期，这类戏已成为本滩演出剧目的主流，几乎取代了花鼓戏时期擅长的对子戏、同场戏。



本滩演出的幕表

剧目的变化，也带来舞台艺术的改革。从进入游乐场起，各本滩班社就纷纷摒弃在茶楼书场不得不采用的坐唱形式，同时恢复了禁锢多年的男女合演。在表演上已不满足于仅仅运用过去“如意头”“链条箍”这些简单的程式，而是大大加强了表演的力度，开始注重角色情绪的交流和舞台场面的调度，同时绘制了厅堂、田野、房舍、闺房等各种软景，以根据不同剧情展示规定情景。正因为进行了这些改革，被人视为土包子的本地滩簧跟上了时代，逐渐洋化了起来，在上海滩终于站住了脚跟。



沪剧早期灌制的唱片

由施兰亭、邵文滨发起成立的振新集在沪剧历史上虽然只是昙花一现，时间并不长，他们提倡的申曲称谓实际上到20世纪30年代才被普遍应用，但作为滩簧艺人能第一次自发地把各处民间散班组织起来，加强团结，提倡改良，维护权益，实行自卫，其历史功绩应该肯定。

四、一代名优，命丧枪下

作为入城后第二代本滩艺人的领军人物，施兰亭和邵文滨都曾为沪剧艺术作出了重要贡献，但两人后来走上不同的人生道路，结局遭遇有很大的不同。

邵文滨是个在艺术上很有追求、很有特色的好演员，和施兰亭堪称沪剧流派的鼻祖。他擅长演唱《十八押》《辕门赋》等剧目，前者以“三角板”为主，节奏明快，自然流畅；后者以“赋子板”为主，由缓渐紧，一气呵成。其嗓音软糯婉转、吐字清晰，讲究音韵，节奏把握也较当时普遍唱法缓慢，颇显儒雅风采。他的演唱风格影响深远，作为他的得意门生，筱文滨在他的唱腔特点的基础上加以创新发展，形成风格鲜

明的文派艺术。筱文滨的学生邵滨孙的取名，就因为仰慕这位师祖的艺术造诣，自称是邵文滨的徒孙辈。日后王盘声、袁滨忠的流派都可从邵文滨的唱腔中找到他们的渊源。

可惜这样一位有很高艺术成就的著名艺人晚年却走上人生歧路。邵文滨平时与青红帮白相人素有来往，也经常到杜月笙、黄金荣、顾嘉棠和金廷荪这些流氓大亨家里去唱堂会。1926年他鬼迷心窍，决定脱离舞台，另谋前程。据说他用自己唱戏的积蓄，买了一艘缉私用的兵舰，自任舰长，后来开过三庆茶园和大富贵酒楼，又与人合伙开设花会赌窟。1933年因分赃不均，几个小流氓合谋，在邵文滨从远东饭店出来后，就紧跟着盯梢，盯到宁海路望亭路口开了枪。第一枪打在邵文滨手腕上，他中枪逃跑，谁知踩到一块西瓜皮上，滑了一跤。行刺者追上来，朝头上连开两枪。一代名优就这样命丧枪下，时年仅54岁。他的学生筱文滨得知消息，不胜悲痛，连夜赶写《哭师开篇》，当时在电台热播一时。邵文滨的人生悲剧给后人留下很深的教训。

比邵文滨年长一岁的施兰亭，一直被大家尊称为兰伯伯。他不仅演艺精湛，而且为人稳重，戏德高尚，生旦丑均工，尤擅正生与老生，唱腔清润明快，爽朗刚健，艺术上独树一帜。他的从学者甚多，可以说桃李满天下。施兰亭的侄子施春轩得其真传，风格上颇为接近。他的学生丁少兰、王筱新、杨敬文和夏福麟都能独当一面，日后各领班子，驰骋沪剧舞台。从艺术流派的角度看，以后举凡沪剧界的著名生角，除少数外，很大程度上都可分别归于他和邵文滨两人的门下，不归于施，即归于邵。

第四节 筱文滨临危受命扛大旗

1926年邵文滨告别舞台，隔了三年，施兰亭又因病去世。这两位著名艺人的先后离去，使上海的本滩演出活动出现了短暂的沉寂。好在邵文滨学生中的一位技艺出众、胸怀大志的佼佼者正在此时悄然崛起。到20世纪30年代初，申曲的名称开始取代本滩，此人和他创立的文派唱腔已逐渐走红冒尖，他带领的文月社更成了沪上赫赫有名、炙手可热的申曲表演团体。这位意气风发、身手不凡的年轻人就是日后被人们称为申曲泰斗的筱文滨。

一、为学戏受了不少委屈



申曲泰斗筱文滨

筱文滨1904年出生在上海老西门附近的一个菜农家庭。父亲张少卿中年得子，十分珍爱，望子成龙，给他取名张龙兴，又名张文俊，希望孩子将来能做大生意赚钱。当时老西门一带还是河汊纵横、阡陌交错的农田，一家人靠租几亩地种菜卖菜艰辛度日。孩子11岁那年，父亲因得罪几个偷吃田里玉米的地痞，惨遭毒打，不治身亡，留下了孤儿寡母相

依为命，生活更加艰难。好在小文俊从小聪明伶俐，给了母亲很大的安慰。母亲省吃俭用，先让孩子在继父家随读，又送他到西城小学读书。老师教的书，小文俊能一字不漏地背出来。这为他日后从艺打下了文化基础。但到了读中学时，由于家里穷，付不起高昂的学费，只学了几个月就被迫辍学，待在家里。



《陆雅臣卖娘子》中筱文滨饰陆雅臣

筱文滨的少年时代，正是本地滩簧在上海市区站稳脚跟，逐渐兴起的时期。小文俊放学回家，经常在八仙桥小菜场附近看到大篷内的本滩演唱，吴金舞和小金凤等艺人演出的《拔兰花》《赠花鞋》和《男落庵》等节目使他产生了浓厚的兴趣。他还和一些小朋友到福州路浙江路的绣云天游艺场去看滩簧。在那里看到邵文滨和沈桂林演的《十打谱》更使他着迷，他喜欢邵文滨软糯优美的演唱，邵文滨唱到哪里，他就跟到哪里去听。在家里也学着哼他的腔，甚至睡梦里也会唱出声来。

他失学后曾由父亲的朋友介绍去英文《沪报》去学外国排字，不久又到法新书局当排字工。那里有几个师傅也爱好滩簧，一有空就叫他唱几段。他也不推辞，亮亮嗓子就唱开了。从《庵堂相会》唱到《三国开篇》，结尾那句“司马江山归一统”一句惯腔，颇有几分邵文滨的味道。

师傅们不由连连叫好，不料惊动了一个绰号叫“阎罗王”的工头，他过来骂山门，要停小文俊生意，幸亏师傅们一起讨情，才保住了饭碗。

这件事虽然平息，但却使小文俊从此萌发了改换门庭，拜师学唱滩簧的想法。他几次向母亲提出，都遭到母亲拒绝。旧社会唱戏吃开口饭被人鄙视看轻，甚至说来世不能投人生。更何况父亲说过要他做大生意，怎能去当戏子。有一次母亲罚他在父亲遗像前下跪认错，文俊见学戏无望，不由大哭。母亲也陪着掉眼泪，最后还是拗不过儿子，只得听任他去学唱滩簧。

文俊想拜他一向仰慕的邵文滨为师，可是邵文滨当时正走红，他肯不肯收这个徒弟呢？母亲请父亲生前的好友龚和卿去说情。邵文滨听到孩子如何迷恋滩簧，为学戏又受了不少委屈，不由动了恻隐之心，答应让孩子上门，听听他唱了再说。那一年正月初五，也就是接财神的黄道吉日，17岁的文俊来到邵文滨家，他买了一对香烛，红纸头包了六元拜师金，见了邵文滨夫妻就磕头行礼。邵文滨问他会唱啥，他当场就唱了一段？寿字开篇？，唱得字正腔圆，有板有眼。师娘是苏州人，听后对邵文滨说，小鬼倒是小狗大声气，蛮像奈！邵文滨十分高兴，不仅认可了这个学生，而且免了拜师金和拜师酒，文俊带去的六元钱结果给了他的抱徒师。

拜师当天晚上，邵文滨就带着这个刚收的学生去唱堂会，恰巧这一天邵文滨有点感冒，唱了两句有点咳嗽，就叫他接着唱。没想到他的“寿字开篇”唱罢，听众纷纷喝彩。堂会东家是宁波人，对邵文滨说：“这个学生侬收着格，人蛮聪明，将来帮侬赚钞票木佬佬。”邵文滨哈哈大笑，回家后就给文俊改了名字，让他以后叫筱文滨。从此先生对他另眼相看，他就这样开始了自己的学艺生涯。

二、老师对他另眼相看

拜师后筱文滨就住在先生家里，耳濡目染受到先生很大影响。邵文滨为人不保守，喜时尚，敢于标新立异。在小世界游艺场的演出，已开始挂出“改良申曲”的牌子，注意剧目语言的净化，在唱腔上也不再一味老腔老调，而是努力放慢节奏，加强韵味，把戏唱得又糯又雅，受到观众欢迎。他对筱文滨既喜爱，又严格，让学生从敲板学起，练的时候手臂上放一根筷子，靠手腕用劲，不让筷子落地。邵文滨说，先学敲板有好处，将来自己唱戏，不会脱板、欠板。他的话是有道理的，筱文滨经过这一锻炼，不仅进一步熟悉和领会了先生的唱腔，而且还能每天观看与先生合作的其他艺人的演唱，从中学了不少东西。

但当时邵文滨很忙，每天要唱日晚两场戏，还要赶数不清的堂会，很少有时间专门抽出时间来教学生，因此主要靠学生自己钻研。筱文滨平时看先生的戏特别用心，总是默默记，有空就练。练到自己有点把握了，再请先生指点纠正，这样他很快就学会了从《小分理》《辕门赋》《徐阿增》《庵堂相会》《陆雅臣》《男落庵》《陶福增休妻》到《卖妹成亲》等不少传统老戏。先生看他演得像样，就经常让他跟着上台顶角色，唱堂会也总带着他，使他得到不少锻炼。

邵文滨演戏，不仅唱腔软糯动听，而且表演上也注重真实自然，他最容不得台上走神。一次筱文滨跟着先生唱场子，演《庵堂相会》。他演陈宰庭，先生演金学文。演到“逼写退婚书”时，先生看他有点心不在焉，竟真的用竹片打了他几下。当时筱文滨觉得疼在心里，下场后竟委屈得掉眼泪。先生看到后说：“小鬼，哭点啥，台上假戏就要真做，刚才要不是我真的打了你，你会演得这样像吗？”这几句话说得筱文滨茅塞顿开，破涕为笑。他把先生的教诲当作座右铭，牢记在心，上台演戏总是极其认真，一丝不苟，再没有过半点疏忽和放松。

经过几年学戏，筱文滨艺术上有了不少长进。他的学艺时期正处于本滩向申曲演进的重要历史阶段。艺人们进入游乐场后，与京剧、昆曲、常锡文戏、梆子和弹词等各种艺术形式接触，既互相竞争，又互相

影响。筱文滨为人聪明，已不满足于向先生和同行学习，他把目光投向其他剧种，平时广泛涉足，多方留意，对京剧和评弹情有独钟，特地买了一台收音机，听得入了迷。马连良潇洒飘逸的京剧唱腔和评弹中清丽委婉的俞调，对他以后形成自己风格鲜明的文派艺术起了重要的作用。

三、临危受命，艰辛创业

筱文滨跟先生学戏整整六年。1926年邵文滨决定弃艺经商，另谋前程。当时学生、同行和好友再三劝阻，但他去意已决，一走了之。1933年被人枪杀，年仅54岁。筱文滨闻讯十分悲痛，他挥笔写了一曲《哭师开篇》："无才小子本姓张，蒙恩师教导才得姓名扬。博得个美名三字筱文滨叫，申曲界算是一员小健将。可怜我远亲近戚难倚靠，唯有你把我当成亲生样。指望恩师常康健，谁知道从此诀别难还阳。可怜你未曾享受徒儿福，无备无患去仓皇。恨只恨我竟难侍奉随师去，越思越想痛断肠。"筱文滨怀念先生的这段悲歌很快就在社会上流传，成为当时电台听众百听不厌的点播节目。

邵文滨的出走使戏班失去支柱，面对群龙无首的混乱状态，几位先生和师兄都希望已开始崭露头角的筱文滨能把担子挑起来。23岁的他不负众望，毅然挑大梁带班演唱。当时社会带一个戏班并非易事，好在初生牛犊不怕虎，他先把班子拉到师兄赵阿龙开的茶馆，以拆账方式唱出客场，在众人扶持下，居然一炮打响，席无虚座，终于闯过第一关。

在以后四五年时间里，筱文滨的班子总是在一些茶楼演出，从闸北三阳茶楼、徐家汇路的汇泉楼、南阳桥的聚福楼到太平桥菜场楼上的茶楼都唱过，班子成员有陈阿东、金泉生、杨月英、沈桂林和吴祥之等十四五人。演出的剧目主要是《借黄糠》《朱小天》《庵堂相会》《蓝衫记》和《连环记》等同场戏和《游码头》《卖冬菜》《卖桃子》《借红纱》《徐阿增》和《十打谱》等对子戏。此外也经常唱一些堂会。经过这一时期的锻炼，筱文滨在观众中已有了相当影响，被同行称为"小辈

英雄”。

这一时期，申曲在上海已逐渐兴盛起来，戏班林立，名角竞演。著名女艺人筱月珍的加盟使筱文滨的班子如虎添翼，名声大振。筱月珍原名叶月珍，1903年生于江苏扬州的名门望族，13岁随母来沪，17岁拜曹掌生为师，先后受孙是娥、沈桂英等申曲名家指点。她刻苦研究，又有一副得天独厚的好嗓子，唱腔吐字清楚、刚劲有力，有时又略带乡音，别具韵味。她与筱文滨合作，旗鼓相当，珠联璧合，深受观众喜爱。经过一段时间磨合，两人感情相投，彼此倾心，于1931年结婚，从此叶月珍改名筱月珍，他们的戏班也从各人姓名中取一个字，定名文月社。夫妻俩齐心协力，开创了一片新的天地。

四、文派唱腔风靡申曲舞台



筱月珍

文月社是筱文滨艺术生涯的又一重要转折，他在艺术上日趋成熟，逐渐形成了自己独树一帜的文派唱腔。文派唱腔继承了他老师邵文滨软糯好听的“道士腔”，同时又根据自己的嗓音条件发展创新，吸收了他当时广泛接触到的兄弟剧种和南北曲艺的演唱技巧，如京剧马派的咬字和

谭派的润腔，评弹俞调的一字九转的韵味，再加上中国诗书文章吟诵的节奏声调，使自己的演唱独具一种讲究音韵、潇洒委婉、舒展醇厚、柔和动听、富有书卷气的风格和魅力。很多观众把筱文滨和他的演出称为儒雅申曲，趋之若鹜。

筱文滨演唱的《陆雅臣》，一曲“叹五更”把人物山穷水尽、走投无路的特定心态揭示得活灵活现。唱段中那句“得着一只凤凰鸟”，他改变了传统唱法，把凤凰鸟的转腔节奏放慢拖长，改成一字一拍，同时带有哭音，既表现了人物此时此际悔恨莫及的心情，又不失世家子弟的风度，使观众感到回肠荡气，总是叫好不绝。传统戏《朱小天》中的“十八押”，筱文滨唱来也别有风味，他以三角板为主，表现浪荡子走进赌场一搏的扭曲心态。第一押从个位数开始，一赢三，带本变四，第二押四赢十二，带本变十六，一直押到十八下，每次一赢三，“黄杨算盘十三档”，最后积累唱到六百亿的数字，唱好它不但要有超人的记忆力，还须口齿伶俐，越唱越快，快而不乱，字字清晰，这个节目充分显示了他深厚的艺术功底。此外他的《三国开篇》《庵堂相会》和《徐阿增出灯》的演唱字正腔圆、韵味浓郁、以意生情、以情带声，也深受观众喜爱。

这时与筱文滨合作的筱月珍同样身手不凡。她能唱擅演，戏路宽广，正旦、花旦、悲旦、老旦，无一不精。《庵堂相会》一剧从小姐、丫头到老太太都演得性格分明，生动鲜活。《连环记》中她演反派角色媒婆四阿姐，一个人在台上，没有一句唱词，单凭说白20分钟，照样演得满台是戏，把观众看得如痴如醉。她与筱文滨配戏，可谓水乳交融、相得益彰。他们的艺术风格各不相同，一个儒雅潇洒、软糯圆润，一个刚健豁达、爽朗明快，但合在一起优势互补，刚柔相济，成为有口皆碑的黄金搭档。两人演《庵堂相会》的“盘夫”，唱腔婉转优美，表演真切细腻，不知倾倒多少观众。

文月社不仅两筱主角出色，杨月英、金泉生和陈阿东等几位担任硬

里子的配角也有相当大的号召力。他们组成的演员阵容在当时申曲界数一数二，形成吸引各方面观众的强大优势。

第五节 双峰对峙的舞台竞争

一些上了年纪的沪剧老演员喜欢说，20世纪30年代的申曲舞台是筱文滨和施春轩的天下，这句话有一定道理。无论演唱才华、艺术造诣，还是经营能力，这两位申曲名家在当时都可谓势均力敌，旗鼓相当。而施春轩出生于梨园世家，家学渊源的优势又是筱文滨不具有的。更难得的是施春轩曾经以惊人的魄力，带着一支人马，接连北上巡演，勇闯天津北平，扩大了剧种的影响，赢得“文化申曲”的赞誉。

一、学艺道路不平坦

施春轩生于1901年，比筱文滨大三岁。祖父是开羊肉面馆的，生了梅亭、兰亭、竹亭和菊亭四个儿子。除最小的儿子从商外，其余三个都成了本滩艺人。施春轩的大伯很早去世，他是跟着二伯施兰亭和父亲施竹亭学唱本滩的。在学艺前施春轩读过两年私塾，后因家贫辍学，16岁进日商办的工厂打工，他体弱不能干重活，被厂方除名，只得随父亲到他二伯学生王筱新带的本滩班子学戏。

他的学艺之路并不顺畅，由于胆子小，一直不肯上台，甚至连只有几句台词的配角也不敢一试。有一次演《借妻堂断》，要他扮个差役，县官已经上场，他却还躲在后台，师兄王筱新见此情景，硬把他推上了台。但他仍还是背着身子，不敢面对观众。为此遭到父亲怒斥。幸亏二伯从中劝解，才免受责罚。这以后伯父施兰亭亲自执教，这位人称兰伯伯、桃李满天下的著名艺人循循善诱，并不急于让侄子上台演出，而是先开了一张戏单，要他照着用心看别人怎么演，再在台下一个个试着练，还要他自己捉摸，如果我上去准备怎么演，鼓励他有所发挥。这一

教学方法果然行之有效，经过一段时间的学练，施春轩逐渐掌握了本滩一些重要剧目的表演技巧，开始树立起信心，产生了演戏的欲望。不久班社再次上演《借妻堂断》，恰巧演县官的演员有事，临时要他上台顶替这个角色。这一次他可露了脸，不仅演得生动顺畅，而且因为他插用了几句扬州方言，赢得了观众热烈的掌声。后台的一些演员对施春轩上回出洋相记忆犹新，如今都感到十分惊讶，从此对他刮目相看。

好事多磨，正当施春轩刚刚崭露头角之时，却遭到一场飞来横祸，突然生病咯血，被迫离开舞台。养病半年后，他和16岁的妹妹施春娥一起去宁波新世界献艺，由于唱演俱佳，声名鹊起。1926年重返由王筱新和二伯施兰亭带班的新兰社时，演出广告上已把他的名字用很大的字体写得十分醒目。



施春轩

二、施家班和施派艺术的走红

1927年，施春轩和风头正健的申曲女艺人尤文英结婚，尤文英婚后改名施文韵，两人组建春韵社。他们请父亲施竹亭领衔，成员除妹妹施春娥外，还邀请夏福麟、张冬声等名角加盟，阵容整齐，首演于虹口新

市场游戏场，深受观众欢迎，很快就打开了局面。施春轩艺事日进，影响越来越大，1929年在先施乐园演出时，他把春韵社改名为施家班，自任班主，这个表演团体成为当时对观众最具号召力的著名申曲班社之一。



施文韵

施春轩身处游艺场，面对诸多剧种的艺术竞争，深深感到原封不动地演老滩簧戏已不能满足观众的要求，立志进行改革，很早就打出了“改良申曲”的旗号；成立施家班时，又称呼自己演的戏为“东方歌剧”。他演的戏确实与众不同，老滩簧剧目被赋予连台本戏的新形式，而且采用幕表制的方法，给艺人充分发挥即兴创造的空间。所谓幕表制，就是把戏的内容按场次写在纸上，张贴于后台，演员各自据此表演，共同演绎一台大戏。一个《新庵堂相会》，他铺排翻新，在大世界整整演了八个夜场。戏中台词也作了较大改动。原来陈宰廷出场唱的“苏州府该管昆山城”，他却唱为“松江该管上海城”，还加了一句“老西门桥堍住登身”，观众自然反响热烈。施春轩还以同样的方式，把人们熟悉的很多长篇评弹搬上申曲舞台。他经常演出的有《珍珠塔》《杨乃武》《描金凤》《双珠凤》《玉蜻蜓》《白罗山》《顾鼎臣》《落金扇》和《秦雪梅》等，观众把这类剧目称为弹词戏。在施春轩的倡导下，弹词戏逐渐走红申曲舞台，各家班社争相竞演，一时蔚然成风。

在长期的演出实践中，施春轩逐渐创立了自己风格独特、个性鲜明的艺术流派，人们称为施派。他的施派唱腔源于伯父施兰亭，又根据自身条件有很大发展。演唱讲究字正腔圆、刚柔相济、节奏明快，白工注重抑扬顿挫、字字清晰、声声入耳。相比以糯见长的文派唱腔，施派唱腔似乎更强调清脆爽朗。很多观众喜爱施派唱腔，认为听施春轩的唱像吃檀香橄榄，刮辣松脆，越吃越有味道。

更难得的是施春轩戏路宽广，不仅小生、老生演来出色，丑角戏的功夫也很深，演苦戏催人泪下，演喜剧又让观众笑痛肚皮，一直被同行誉为全才。他善于揭示不同阶层人物的不同个性，陆雅臣赌输回家的戏，历来的演法都是在这个人物腰里束一根草绳，以显示他的穷愁潦倒。施春轩表演时却从来不束草绳，他说陆雅臣是大户人家出身，再穷也不肯丢这个面子。戏里原来有句唱，“稻柴园里簌生能”，意思是陆雅臣在稻草窝中躺了一夜。施春轩认为有损人物，弃之不用，改唱“那旁来了陆雅臣”，同时摆出一副傲慢架势，让人看到破长衫里陆大少爷昔

日的气派。接着他以在妻子面前的颐指气使，把这个色厉内荏的败家子的形象刻画得逼真鲜活，惟妙惟肖。

《唐伯虎点秋香》（施春轩、施文韵和杨月英主演）

三、三次北上巡演，扬名天津北平

施春轩不仅演技精湛，经营演出也有一手。他带领的施家班越办越兴旺，影响越来越大，尤其他三次北上巡演，扬名天津北平，在艺坛内外一时传为佳话。

沪剧是上海特有的地方戏，由于方言的关系，演出范围很少超越长江三角洲一带。开本滩北上先河的是施春轩的伯父施兰亭，1918年，已届不惑之年的这位前辈艺人率先带班远征天津，获得成功。那时施春轩年纪尚轻，学艺刚开始，未能参与其事。三年后他曾随师兄丁少兰去天津演唱，这一次影响虽好，但上座平平。1930年初冬天津劝业场来人盛情邀请上海正演得红火的施家班北上。施春轩对此曾有过犹豫，后来考虑这些年来去北方的南方人日益增多，他们一定很想看看家乡戏。至于上座盛衰，还得靠演出好戏来争取观众。他反复思考，决定带一支阵容强大的人马去闯北方码头。谁知施家班刚踏上天津，就遭到干扰，每场

演出，当局都派军警占席监视。原来他们生怕南来班社在演唱中议论北方时政，又担心南方戏夹带淫猥情节台词。几场演出看了，觉得施家班演的申曲非常正宗，唱词白口都很文雅，也就放心了，再没有派人来干预。

劝业场地处天津最繁华的区域，是个拥有十来个演出场地的大型游乐场。那里平时演的都是京剧、绑子、蹦蹦戏、山东快书、京韵大鼓和相声等比较粗犷豪放的北方戏曲曲艺。施家班演的申曲委婉细腻，风格完全不同。不仅南方人爱看，北方人也被吸引。再加上施家班演员的表演精彩纷呈，演出反响非常热烈。劝业场的老板十分高兴，有心帮衬，特地请当地各家游乐场和戏院的同行们来看戏。劝业场老板请来的客人都是内行，他们虽然听不大懂上海话，但对施春轩的演技都赞不绝口。这以后相邀施家班演出的络绎不绝，观众自发地向施家班赠送了写着“文化申曲”的锦旗。连北平的戏院闻讯也派人来邀请，促成了施家班的京华之行。

施家班这次巡演大获成功，载誉而归，施春轩后来的第三次北上也相当风光。1934年10月，先由他父亲施竹亭带着施家班的小队伍去天津。到年底戏院贴出预告，将特邀上海申曲名家施春轩、施文韵来津献演《杨乃武》《陆雅臣》。海报一出，对施春轩夫妇的精彩表演记忆犹新的观众奔走相告，十天二十场的戏票很快就争售一空。京剧名丑马富禄听人说施春轩把丑角戏演绝了，将信将疑，特地赶来看他演的《卖妹成亲》。剧中施春轩扮演的阿牛三出场时，头戴草帽，一手拿扇，一手夹把纸伞。天气热打开扇子居然只有扇骨，没有扇面，他却还在那里扇个不停；一会天下雨了，他急忙摘下头上草帽，草帽却被胳臂穿过甩到肩上，原来新草帽是没有顶的；再张开伞，也是只有半边好的破伞。观众笑得合不拢嘴，他在台上却若无其事，一本正经地照演不误。马富禄看了心悦诚服，到后台对施春轩伸出大拇指，连连称绝，两人从此成了好友。这次演出期间，施春轩和北方戏剧界人士有不少交往。马连良、张君秋合作画了一幅兰花扇面相赠，马连良还在扇面上题了《林冲夜

奔》中的诗句。这幅扇面据说还保存在施家后人那里，如今可成了见证历史的戏曲文物。

第六节 一出《游码头》，热唱大世界

20世纪二三十年代，还有一位对申曲发展产生过重要影响的人物。他对艺术刻苦追求，精益求精；为了钻研唱腔，到处寻师问友。他擅长的《游码头》，每次演唱必定爆场，总会产生轰动效应。当时连京剧演出为了炒热场子，也专门请他去唱这个节目压台助阵。他创办的表演团体新雅社成为申曲四大班社之一。他就是以重义轻利、敬老扶小著称的前辈艺人王筱新。

一、对艺术刻苦追求

王筱新又名王鹤亭，1901年生于上海南市紫霞殿，父亲是个道士。他小学毕业，父亲就去世了。母亲靠在小东门新开河一带的货栈捡桂圆度日，无法供他上中学，就让他去闸北商务印书馆学排字。学徒满师后，他爱上了滩簧，不仅经常和几个有相同爱好的同事去茶楼听唱，还照茶楼场子的规矩，付了钱自己也去唱上几句。18岁那年他正式拜本滩艺人施兰亭为师，开始了他的艺术生涯。



王筱新

由于王筱新从艺出于自己爱好，所以学习十分刻苦。他开始学唱旦角，跟老师在茶馆演出，从唱开篇、阳当到演一些开锣小戏。唱完自己的节目，他不出去玩耍，总是静静地坐在一旁，仔细地观看捉摸老师的演出。夜场的戏结束后，他不坐车子，步行回家，路上一边拍板一边默唱，天天如此。他还自己掏钱买香烟给别的老先生抽，请他们教戏。他

常把学来的东西记在帐本和戏摺子上日夜背诵，这样没几年王筱新就在法租界初露头角，有了点名气。连著名艺人邵文滨也请他同台演出，他当邵文滨的下手，唱了《小分礼》《拔兰花》《绣荷包》和《十不许》等老滩簧戏，经受不少锻炼，提高了表演技艺。



王筱新演唱《秋香送茶》

他的演唱口齿清楚，声音响亮，表现女孩子穿线、合线和勒线的动作十分逼真。那时本滩还是坐唱形式，他唱扎头髻的旦角，服装是向母亲借来的。由于对本滩演唱尚未完全开禁，一次到南市地界演出，他被官府以“淫唱花鼓”的罪名关进新衙门。他母亲到衙门口哭要儿子，因此只关了三天就放出来了。1920年才19岁的王筱新与邵文滨分手，和老师施兰亭、师叔施菊亭等人一起创建了沪剧历史上很有影响的新兰社。他们离开茶馆，进了公司游乐场，即新世界的北三楼。他由旦角改唱小生，经常演《咬舌记》《杀狗劝夫》《胡锦初借妻》和《游花园》等剧

目，他演唱的《游码头》《徐阿增出灯》已逐渐形成了自己鲜明的特色，受到观众的欢迎。

二、一曲唱红《游码头》

尽管王筱新已日益走红，但他对艺术的追求仍孜孜不倦，到处寻师访友，学习别人的长处，丰富自己的表演。《游码头》原为早期传统剧目《十不许》中的一折，王筱新在演唱中运用了“宣卷”“扬州小调”“凤阳花鼓”等多种曲调，他一边翻唱片仔细听，一边向其他剧种小调唱得好的演员讨教，他找滑稽老艺人王无能学扬州小调，向大户人家做生日请来念宣卷的老先生学唱。为了演好《游码头》中的扇子动作，他还特地找评弹艺人夏荷生、杨斌奎学了很长时间。他敢于在艺术上标新立异，对这个唱段的内容进行了很大篇幅的充实发展。

他曾向许多人打听上海和外地的路名和风景，随时编成唱句加入到演出中去。为了演好唱段中四大名猴的动作，他找了不少有猴子镜头的电影看，还经常去观摩街头的“猴子出把戏”，仔细观察猴子的形态，经过不断琢磨，设计了四个面部表情和形体动作完全不同的猴子形象。他还特意买了一张“洋人大笑”的唱片，跟着学各种各样的笑，穿插到演唱中去，并借此练丹田之气。过去唱《游码头》中间要落腔，歇口气，他却充分发挥自己中气足、口齿清、嗓音亮的优势，不仅不落腔，一气呵成唱到底；而且控制节奏，从中板唱到快板，速度加快一倍；再从中板蹿到紧板，越唱越快，最后如江河决堤，汹涌奔腾，一泻千里，形成声势夺人的高潮。每唱到这里，场子里总是掌声雷动，满场观众喝彩叫好。

《游码头》成了王筱新最受欢迎的保留节目。每次演出都作为“送客戏”放在最后压台。只要戏码上有这个节目，场子里必定席无虚坐，而且往往连四周通道也都挤满了人，真像围了一道人墙。有些观众还自带晚饭，看了日场再看夜场。不仅普通观众爱看王筱新的《游码头》，

戏曲同行也极为欣赏。在永安公司演出时，其他剧种的艺人纷纷抽空去观摩，回来都赞不绝口。一家京剧班社硬拉王筱新在他们的京剧演出前加唱《游码头》这档申曲节目，以吸引更多的观众。

其实王筱新的拿手戏还有不少，他演《借黄糠》里的李俊明，把京剧白口功夫和表演程式融化到申曲舞台上来，台词念得字正腔圆，声声入耳；台上表演真切细腻，身段优美，“放水墩”一场更是演得声泪俱下，声情并茂，观众看了没有一个不流泪的。他的《徐阿增出灯》演来气氛欢快热烈，场面活跃火爆，也是经常推出的剧目。王筱新的人气越来越旺，不仅正场演出多，唱电台、唱堂会和灌唱片的业务也应接不暇。他对每一次演出都非常认真，从不肯有半点懈怠放松。

更难得的是王筱新能紧跟时代前进的脚步，不断进行艺术探索。他年轻时学的主要是早期的老滩簧剧目，对于日后在申曲舞台上风行的弹词戏和连台本戏并不熟悉。尽管那时他已是红遍上海滩的名角，仍虚心地向擅长演这一路戏的晚辈学习，不断钻研。好在他老戏底子深厚，有些文化，又肯动脑子，演那些实行幕表制、注重台上即兴发挥的弹词戏和连台本戏，也有一定的优势。王筱新根据自己的演出经验融汇创造，很快就成了人们公认的这方面的行家。在《顾鼎臣》中他把毛七虎这个举止轻浮、仗势欺人的衙内形象刻画得活灵活现，给观众留下深刻的印象。

他努力开拓戏路，不仅演小生得心应手，扮老生、老旦，甚至彩旦也十分出色。王筱新扮演《珍珠塔》中的方老太、《玉蜻蜓》中的老佛婆、《双珠凤》中的倪卖婆都是老年妇女，却演出了三人不同的身份、个性和感情。方老太大户出身而家道中落，他演来稳重大方。老佛婆则着重揭示她的心地善良，富有同情心。倪卖婆是个彩旦，他以略带夸张的表演揭示人物玲珑乖巧、能说会道、风趣诙谐的性格，观众看了都捧腹大笑、赞不绝口。

当西装旗袍戏兴起时，尽管年纪较大，但他还是跟上潮流，先后参

加了《空谷兰》《恨海难填》《天下父母心》和《碧落黄泉》等西装旗袍戏名剧的演出，以他精湛的表演，为沪剧艺术的发展作出了新的贡献。

三、轻利重义，敬老扶小

在同辈的艺人中，王筱新的年龄不算大，但他出道早，成名早，一直受到大家的敬重。他却从不以老大自居，得意忘形，相反平时为人谦虚平和，敬老扶小，轻利重义，在圈内外口碑极好。

1920年，才19岁的王筱新第一次进新世界游乐场组织戏班，当时他的老师施兰亭因年老多病，很少参加演出。他不计利害得失，坚持相邀，并郑重地把老师的名字写进班社的名称中去，取名新兰社。后来施兰亭病情加重，不能再上台了，他经常抽演出空余时间去老师家，一边探问病情，一边送去钞票，帮老师支付医药费和维持日常开支。施兰亭为此十分感动，多次对人说，我这个学生有情有义，将来肯定有出息。王筱新和老师施兰亭的侄子施春轩同龄，但出道要比施春轩早得多。他在新兰社担任班主时，施春轩才刚刚进新兰社学艺。施春轩开始胆子较小，不敢上台演戏。王筱新对这位师弟既十分照顾，又热情鼓励，千方百计为他创造演出机会，看到他艺术上有了成绩，马上给他登广告作宣传。施春轩成名后一直没有忘记师兄的这分情意。

王筱新收过不少学生，男的有卫鸣歧、茅凤歧和姚士良等；女的有赵月珍、毛凤珍和姚素珍等。他从不打骂学生，经常亲自教戏，严格要求。学生中有唱得好的，他会及时选拔安排唱重头戏，决不埋没人才。在生活上他对学生也很关心，过去戏曲界盛行帮师钱，学生从拜师起要给老师白干三年，三年满师出去时还得付一笔满师金。王筱新不但不肯收学生的钱，还自掏腰包每天给学生发车马费。有些学生家住得远，来回不方便，就干脆让他们吃睡到他家里，从不收一个铜板。

在王筱新发现培养的人才中，王雅琴自然是最杰出的一个。她9岁时就被王筱新领进家门教戏，才三四年就崭露头角，开始走红。那时施兰亭已去世，王筱新慧眼识英雄，预感到王雅琴未来前程远大，决定与这个只有13岁的女孩子合作，联名组建新的戏班，名称就叫新雅社。这在当时曾引起轰动，有的人怀疑，有的人讥笑。可是没有多久，他们不得不承认这位舞台新秀惊人的艺术才华。随着年龄的增长，王雅琴声誉日隆，还当选了申曲皇后。凭着王筱新和王雅琴两大名牌的号召力，新雅社深受观众欢迎，被称为当时的申曲四大班社之一。

王筱新不仅对自己的学生尽力扶植，对其他晚辈也厚道大度，后来被誉为"申曲博士"的夏福麟刚到新兰社搭班时，还只是初入行的年轻人，王筱新第一个月就给他六元钱车马费，这在戏班中算是很高的了。夏福麟心里感到不安，演出更加努力。随着角色的加重，王筱新又不断增加给他的报酬。为了报答知遇之恩，夏福麟在新兰社演了很长时间。

王筱新从没有同行是冤家的门户之见，他交际广，朋友多，常常对其他申曲班子伸出援手，帮大家排解困难。筱文滨的文月社第一次进大新公司游乐场就是王筱新帮忙接头介绍的，可以说文月社的崛起，他也有一份功劳。正因为如此，王筱新和王雅琴日后选择加盟文滨剧团。1964年，这位对沪剧艺术的发展有过重要影响的著名艺人因病去世，人们至今仍深深地怀念他。



《贤惠媳妇》自右至左沈桂林、杨月英、筱月珍、逢爱琴



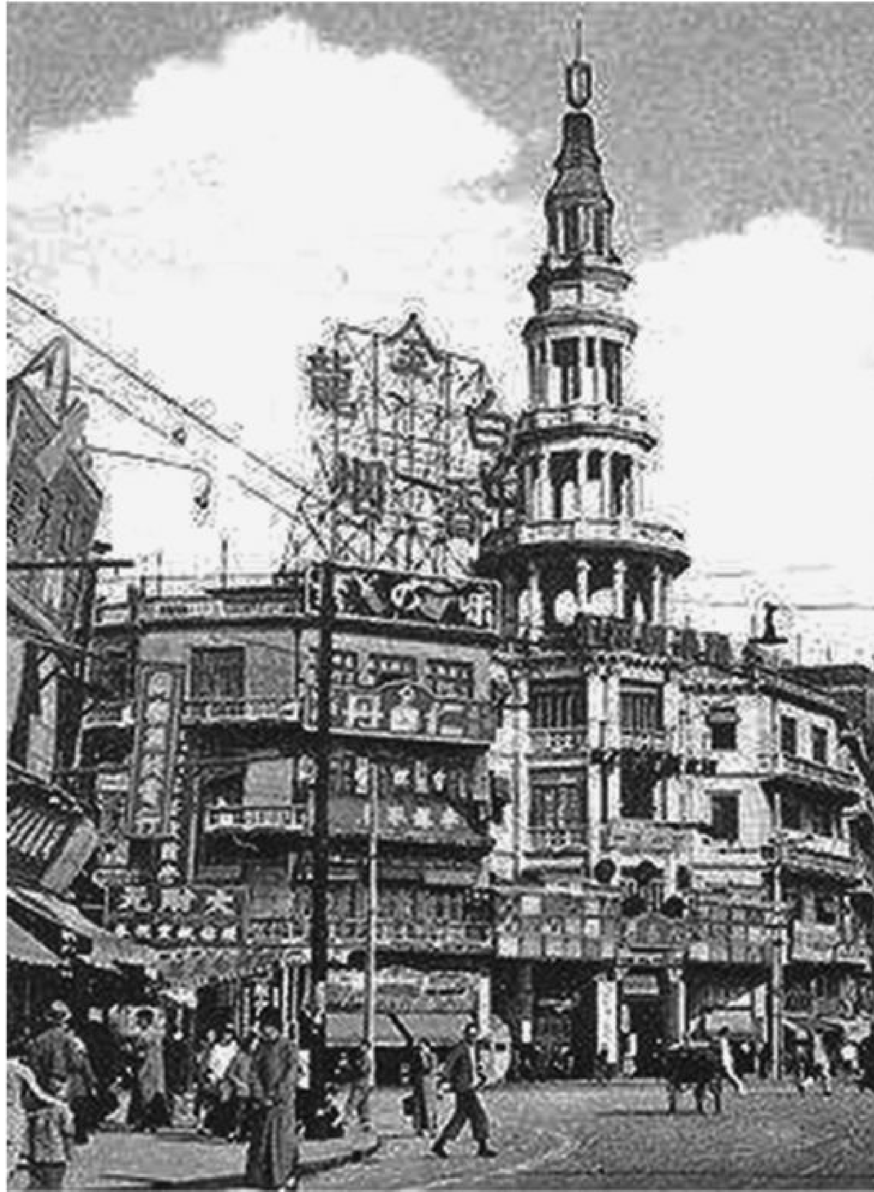
20世纪三四十年代的沪剧戏单和说明书

第七节 四大班争锋，飚戏上海滩

20世纪30年代上海的申曲演出活动日趋兴旺，当时活跃在申曲舞台的著名艺人，除了筱文滨外，还有施春轩、王筱新、刘子云等。他们分别带领的施家班、新雅社和子云社，和筱文滨为首的文月社势均力敌，被人们称为申曲四大班社。这四大班社各有各的特点，各有各的优势，在沪上大大小小的游乐场同时献艺，形成一种相互角逐、相互竞争的生动局面，扩大了影响，吸引了观众，使这一时期的申曲演出活动呈现出一派热闹红火的景象。

一、文月社三进大世界

筱文滨和筱月珍领衔的文月社班底扎硬、实力雄厚，在四大班社中一直占据非常重要的地位。他们起初在西藏路、延安路口的恒雅书场演出，四五百座位的场子居然天天客满。1931年大新公司开设的新世界游乐场重新开放，筱月珍去找与大新公司老板熟悉的著名申曲艺人王筱新说情，经他介绍，文月社进入新世界游乐场。由于观众踊跃，业务兴旺，第二年又被黄金荣请到上海最大、最有影响的游乐场大世界，合同期为一年。



昔日大世界游乐场

大世界演出，每天日夜两场，日场一点半至四点半，夜场六点半至九点半。演申曲的场子可坐三四百人，四周还可站立许多观众。初进大世界时，文月社演的主要是老滩簧戏，一部大同场戏往往分成若干段落，连续演唱好几天。唱到紧要关头就卖关子，吊住看客，明日再来。文月社在大世界的首轮演出，打了胜仗，给人留下很深的印象。

1935年筱文滨带领文月社又一次进大世界，恰巧施家班和子云社也

在那里，一个场子，三个申曲班社先后亮相，轮流演出，一家演两个小时。这种同场竞演比拼，既使观众觉得新奇，也让表演团体感到压力。在这样的场合里，谁也不肯认输，大家努力献演各自的拿手好戏，这样观众大饱眼福，叫好连连，班社也增加了收入，达到了宣传效果。当然大世界老板是最大的得益者。

1936年在黄金荣一再邀请下，文月社三进大世界。与前两次相比，大世界给予更优惠的条件，把四楼的一个大场子围起来，作为专门的申曲场子，进场还可以另外买两角一张票，票款全部归文月社。虽然演员的工钱场方不再负担，但由于文月社牌子响，观众多，还是一笔不小的收入。这一次在演出剧目上也有新的开拓，不再一味演老滩簧剧目，弹词戏已经上升到主要位置，《珍珠塔》《双珠凤》《三笑》《十美图》《玉蜻蜓》和《火烧百花台》等都是常演的。

文月社是筱文滨艺术生涯的一个重要阶段，三进大世界使他带领的文月社人气更旺，坐上了申曲四大班社的第一把交椅。这一时期他已显示了很强的改革创新意识，不仅形成了自己独树一帜的文派唱腔，而且在演出伴奏形式上也进行了革新，增加了唢呐、锣、铙钹等吹奏打击乐器。乐队人员增加后，为了不影响上下场，筱文滨在大世界舞台两侧搭建了小阁楼，一边是打击乐，一边是吹拉弹，演出开场曲也从过去的“三六”“行街”等江南丝竹改为颇有气势的“将军令”，大大增加了伴奏乐队的艺术表现力。

二、四大班社，竞演沪上

四大班社的艺术竞争中，文月社最强劲的对手无疑是施春轩带领的施家班。北上巡演的成功更使施家班声名大振，来邀请演出的人纷至沓来，其中聚宝楼和大世界坚持聘请，各不相让。施春轩与这两家商定采取同日先后演出的方法，以报答剧场和观众的盛情。由于申曲观众多，大世界的场子里经常有三四个申曲班社同时演出。除了文月社和施家班

外，王筱新、刘子云分别带领的新雅社和子云社也常来常往，客观上形成了四大班社同场竞演的局面。大家各打各的旗号，争相发挥各自的优势，尽力吸引更多的观众。文月社号称儒雅申曲，施家班标名文化申曲，新雅社叫高尚申曲，子云社则以改良申曲自居。从这些名称上也能多少领略不同申曲班社不同的艺术追求。同样推出《陆雅臣》，筱文滨讲究唱腔韵味醇厚，施春轩注重表演逼真诙谐，风格迥然不同，都让人叫好不迭。

除了在游乐场和戏院竞演，四大班社还把竞争的战场摆到当时如雨后春笋般涌现的各家电台。筱文滨对利用上海的现代媒体进行广告宣传表现了极大的兴趣，他唱的第一只电台是设在西藏路上的三善堂电台，后来越来越多，每天六七档。电台为了扩大业务，发展听众点播节目。筱文滨觉得这是加强与观众交流的极好机会。过去他出了钱做广告，现在做广告不仅不要钱，还能有收入，这样的好事情该争着去做，唱电台成为文月社的一项重要业务，筱文滨一天最多要唱七家电台。在他带动下，不少演员通过唱电台逐渐成为市民熟悉喜爱的明星。施春轩也积极推动，大有后来居上的架势，为施家班播放节目的电台不断增加，包括华东、亚声、国华等前后达十余家。像亨得利钟表行、茂昌眼镜公司、老九纶绸缎局和华成烟草公司等著名商家都出资专门请施家班做电台广告。华成烟草公司还想出在电台用美丽牌香烟壳子点唱申曲名家名段的新办法，结果点施家班演员的人最多。一个月后施家班收到的香烟壳子多得没法搬，只能叫几辆黄包车送到烟草公司去换奖金。新雅社和子云社对唱电台也非常重视，通过电台宣传，王筱新的《游码头》到处传唱，舞台新秀王雅琴越来越走红，子云社擅长的时装剧也扩大了影响。

堂会演出同样成为兵家必争之地，四大班社各显身手，凭自己的大牌明星和拿手节目招徕业务。一些主要演员除了正场演出，还要对付连续不断的电台播唱、喜庆堂会，确实很辛苦。像筱文滨和施春轩既是名角，又当班主，一天要来回穿梭七八个地方，就更忙得一点空也没有。施家班在大世界实行包场制，按场次拿包银。当时规定每场戏施春轩都

要参加演出，不然轻则扣钱，重则废约。一次施春轩因唱堂会延时，赶回大世界，台上正在演《卖冬菜》。这时距散场仅二十分钟了，他不上场不好，上场也为难，总不能把戏打断，把台上的演员拉下来让他唱，而且他上去也只能几分钟，应应场面，下面还要赶别处的演出。施春轩急中生智，化了淡妆，穿着简单的彩衣，匆匆上场，搭起戏来。他先劝女顾客不要买，然后临时编词，对卖冬菜的小贩唱道，“你的冬菜不新鲜，我昨天买你上了当”。台上的演员会意，也加以配合。这样短短几分钟的即兴表演，不仅把场方的规定应付了过去，也使观众为看到施春轩的演出而高兴，当场竟没有一个人看出破绽。

四大班社既有竞争，又有合作。有时客户摆阔，同时邀请几个申曲班社唱堂会，他们能相互谦让，同心协力唱好一台戏。在当时的戏曲界，申曲班社之间还是比较融洽的，很少发生恶性竞争的事情。

三、成立新的行业组织，举行四班会串演出

经过一段时间的筹备，申曲界新的行业组织于1934年11月成立。这个组织原先打算称为申曲歌剧公会，由于当局认为不合适，正式挂牌时改为申曲歌剧研究会。参加会员达三百多人，大家推选筱文滨担任理事长，施春轩、王筱新和刘子云等为常务理事。与他们前辈邵文滨、施兰亭20年前组建的振新集相比，这个行业组织显然要正规完整得多。它的章程共分八章三十二条，从剧目改革到失业救济都有具体规定。研究会成立后办的第一件事就是宣布停演《王长生》《何一帖》等八个带有黄色内容的剧目。接着又先后在中央大戏院和新光剧场举行了旨在增强申曲界团结、扩大申曲剧种影响的四班大会串。会串演出的剧目有《陆雅臣》《借黄糠》《赵君祥》和《羊肚汤》等。从角色安排看四大班社的名角确实互谅互让，表现了团结协作的精神。除了确保筱文滨儒雅小生的地位外，其他人缺什么配什么，几乎生旦净丑样样都演，而且上了台个个卖力，人人演得精彩。尽管票价提高到八角、一元（申曲在大世界

演出票价仅三角），但观众仍争相观看，戏院外车水马龙、门庭若市，出现了罕见的热闹景象。这次会串演出不仅影响大，收入也不少，研究会从中拿出一部分钱做了近百套棉衣棉裤，作为冬令补助发给年纪大、生活有困难的申曲艺人。1936年春，又组织了第二次四班大会串，联合演出《白蛇传》，筱文滨饰许仙，施春轩饰陈彪，筱月珍饰白素贞，又引起强烈反响。这以后大会串演出成为沪剧界一个很好的传统，曾多次举行。特别是1959年联合演出的《雷雨》令人难忘，在沪剧历史上产生了重要的影响。

第三章 沪剧西装旗袍戏成为海派文化的亮丽旗帜

第一节 引言

“海派”一词，是20世纪20年代北京一些作家的创造，开始用于嘲讽上海某些文人和某种文风，后来逐渐被剥离贬义的内涵，成为泛指具有鲜明上海特色的地域文化的专用名称。海派的对立面是京派，海派和京派象征着中国风格迥然相异的两种文化。京派是传统的、正宗的中国文化，海派则是标新立异的、中西结合的产物，充满浓郁的商业色彩和民间色彩。著名记者曹聚仁先生对此有个带点调侃的点评：“京派如大家闺秀，海派则如摩登女郎。”

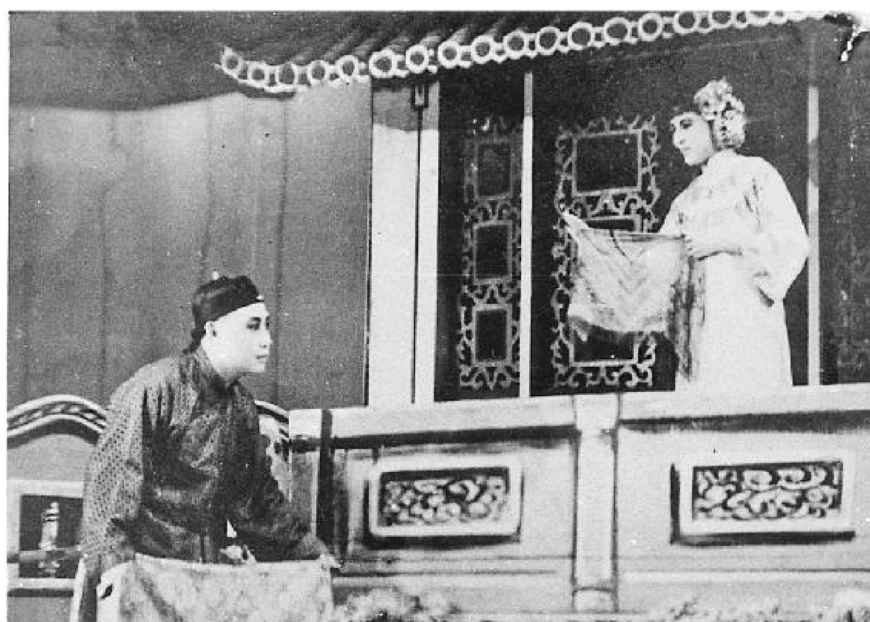
大胆开放的冒险性格和雄健恢宏的开创精神，构成了海派文化区别于其他地域文化的重要特征。海上画派任伯年绘商业画，刘海粟在美术教学中使用人体模特，京剧演出连台本戏，使用机关布景，都是“敢为天下先”的海派文化作为。

以筱文滨为代表的本滩艺人当时也同样以开拓开放的姿态，打破成规，锐意革新，广采博纳，海纳百川，不断推出在戏曲演出中富有独创

性的西装旗袍戏。经过多年打磨锤炼，沪剧西装旗袍戏赢得大量市民观众的青睐，逐渐占据申曲舞台演出的主流，成为当时海派文化的一面亮丽旗帜。

第二节 沪剧西装旗袍戏的由来和兴起

西装旗袍戏的兴起和发展是20世纪上半叶海派文化的一个非常引人注目的艺术现象。在“左”的思潮盛行的时期，沪剧西装旗袍戏曾被认为是现代文学史上“鸳鸯蝴蝶派”作品的翻版和变种，属于谬种误传，应彻底否定。当时除个别剧目外，绝大部分都曾遭到封杀。



邵滨孙、石筱英主演的《铁汉娇娃》把莎士比亚剧作《罗密欧与朱丽叶》中国化了

一、沪剧历史上第一个时装剧

在很多人印象中，沪剧西装旗袍戏似乎出现在20世纪三四十年代的上海滩，这样理解在时间概念上有误，沪剧历史上第一个西装旗袍戏问世的时间要早得多。在处于本滩时期的1921年，开沪剧表现现代都市生活先河的时装剧《离婚怨》就已在上海花花世界游乐场首演。这个戏取

材于辛亥革命后发生在上海县城的一则真实的生活故事，由文明戏演员范志良讲述剧情细节，时年25岁的本滩艺人刘子云把它编成幕表。在观众中已有一定影响力的本滩名生名旦丁少兰、孙是娥联袂主演，推出后引起轰动，大受欢迎。

《离婚怨》之所以受到观众喜爱，主要原因在于题材新颖。当时本滩舞台演的大多是晚清时代农村乡镇生活的传统对子戏和同场戏，离观众所处的上海滩现代都市生活距离很远。现在出现这样一个表现当时上海普通市民家庭生活的剧目，使人不能不感到由衷的惊喜。它描写上海商人陈桂生的妻子何氏贪玩乐，慕虚荣，背着丈夫与人私通。桂生为人忠厚，经商失败。何氏吵着要和他离婚，桂生无奈，只得听从。离异后何氏醉心游乐，更加堕落，被拆白党陆子琴玩弄，耗尽钱财，又遭抛弃。她人财两空，欲回娘家，父母斥而逐之。桂生则谋生于米店，执事勤恳，被店主看中，招其为婿，家境日益兴隆。何氏流落街头，偶遇桂生，厚颜求助。桂生见其可怜，念及旧情，赠银瞩去。何氏悔恨交加，投河自尽，死后化作厉鬼，活捉陆子琴雪耻。



根据当时发生的社会新闻编演的《黄慧如与陆根荣》（徐伯涛、王珊妹主演）



根据英国作家台维斯剧作《软体动物》改编的《寄生草》（丁是娥、邵滨孙、筱爱琴主演）

这个戏故事情节曲折，人物形象生动，又贴近现代上海都市生活，不仅首演一炮打响，受到观众喜爱，后来各本滩、申曲班社多次推出，曾盛演一时。

二、说戏先生宋掌轻

本滩时期的沪剧经常和文明戏同在一个游乐场演出，深受其影响。当时这两个剧种的艺人来往相当密切，《离婚怨》的创作就是由文明戏演员范志良和本滩艺人刘子云合作进行的。后来有些文明戏艺人索性投身本滩班社，长期从事沪剧幕表戏的编写。本滩艺人对他们十分尊敬，称为“说戏先生”。其中加入较早、对沪剧西装旗袍戏创作贡献最大的，要算文明戏演员出身的宋掌轻。

宋掌轻生于1901年，江苏常熟人。他早年师从文明戏演员庄晓峰，擅长在台上演旦角。后在编剧江天空指导下学写文明戏幕表。1924年，本滩表演团体花月社和文明戏班社同在小世界游乐场隔台演出，看到文明戏《恶婆婆与凶媳妇》很受欢迎，花月社艺人花月英和陈阿东出面邀

请宋掌轻把它改排成本滩。宋掌轻开始觉得，文明戏和本滩是两条路子，不好排，同去的老艺人曹俊山说他有办法。宋掌轻就抱着试试看的心情去说幕表、讲故事，为本滩演员拉角度、走位子。唱词安排和角色表演的把握，则主要由曹俊山等人自己解决。

这个戏和《离婚怨》一样，也以家庭生活为题材，但两者切入点完全不同，《离婚怨》描写的是家庭中的夫妻关系，《恶婆婆与凶媳妇》则反映婆媳关系变化引起的家庭风波，在本滩舞台上首次塑造了“五四”时期女学生新的形象。这个戏描写都市女性徐婉贞幼失双亲，为人温顺善良，嫁郑仲青为妻。婆母周氏生性凶悍，对她百般虐待，邻人皆敢怒不敢言。仲青得病，周氏归罪于婉贞，将其驱逐，婉贞无奈，投夫舅周仁骏处栖身。婉贞同学蒋剑秋为之不平，托人做媒嫁仲青弟幼青，力图改变周氏作风。周氏凶悍如故，剑秋与婆抗争，痛殴周氏并逐之。周氏也逃到胞弟家中躲避。婉贞改扮女佣尽心服持。周氏知情后十分感动，幡然悔悟。剑秋闻讯赶来认罪，婆媳一家重归于好。

与《离婚怨》相比，《恶婆婆与凶媳妇》故事情节更曲折，人物形象更鲜明，也更贴近十里洋场上海滩的现代都市观众。花月社在小世界首演，花月英扮好媳妇，花月明扮凶媳妇，陈秀山扮婆婆，曹俊山扮娘舅，蔡萼梅扮弟弟，筱文滨扮哥哥，演出大受欢迎，由于本滩有唱有演，比只说不唱的文明戏卖座更好。此后各家班社竞相上演，后来本滩改名为申曲，这个戏仍屡演屡满，久演不衰。

《恶婆婆与凶媳妇》演出的成功，使宋掌轻感到申曲演时装剧大有可为。同年5月他又应王筱新和施兰亭领衔的新兰社的邀请，以幕表形式，把电影《孤儿救祖记》搬上申曲舞台，在新世界游乐场演出。这是沪剧历史上第一个直接根据电影改编的时装剧，宋掌轻也因此成为首先使沪剧和电影结缘的剧作家。

1928年宋掌轻改换门庭，专门从事申曲班社的幕表戏编创。他从当时发生的一些社会新闻中寻找素材进行创作，1935年取材于电影明星阮

玲玉自尽的社会新闻，为福英社编写了由石筱英主演的申曲时装剧《阮玲玉自杀》。宋掌轻还根据其他戏曲剧种、话剧、电影和小说的作品进行移植改编。1930年他以幕表形式将张恨水刚发表不久的现代言情小说《啼笑因缘》改编为申曲时装剧，由石根福和石筱英领衔的福英社演出于中南剧场。他把电影《何处再觅返魂香》改成同名申曲时装剧，又把文明戏《新仇旧恨》改编为由丁是娥主演的申曲《女单帮》。

宋掌轻编的时装剧大多是幕表戏，情节紧凑，悬念迭出，扣人心弦，引人入胜，深受观众喜爱，有不少成为热演至今的沪剧西装旗袍戏的保留剧目。像《女单帮》这个戏一连编了六本，仍连演连满，欲罢不能。申曲演员也喜欢演他编的戏，别的说戏先生说幕表，往往只笼统地讲一下大概的剧情，宋掌轻却集编导于一身，像说书一样，既谈故事情节，又剖析角色内心活动，连人物面部表情和细节动作都讲得十分细致，使演员觉得有戏可做。他知识丰富，满腹掌故，生活面又宽，能不断启发帮助演员，当时被大家公认为有真本事的说戏先生。

三、三顶小帽子

随着时装剧的兴起，舞台演出需要大量的新剧目，一些申曲班社开始引进更多的说戏先生。筱文滨文月社聘请的“三顶小帽子”在当时相当出名。所谓的“三顶小帽子”是申曲圈内给徐醉梅、王梦良和范青凤这三位说戏先生起的雅号。他们都是文明戏演员出身，老戏底子厚，各有自己的代表作品。

徐醉梅对申曲时装剧的主要贡献在于为文滨剧团重新编排了《贤慧媳妇》。这个戏根据宋掌轻早年搞的幕表戏《恶婆婆与凶媳妇》改编，文滨剧团盛演一时，受到电影界的重视。1938年五星电影公司请徐醉梅编剧、筱文滨导演，以筱文滨、沈桂英、杨月英、筱月珍、凌爱珍和邵滨孙的强大演员阵容把这个戏搬上银幕。这是有史以来第一部申曲电影，影片放映时在南京路上制作了比真人大一倍的巨幅广告，观众争相

观看，引起了非常热烈的反响。徐醉梅还把电影《胭脂泪》改编成《慈母泪》，由文滨剧团在大中华剧场首演。日后著名演员杨飞飞在戏里加上她擅长演唱的杨八曲，发展成沪剧西装旗袍戏名剧《妓女泪》。

王梦良在文明戏班社当演员时就开始兼搞幕表编写，1933年拜申曲艺人沈桂林为师，先后参加中山社和文月社，编申曲新戏的幕表成了他的主要工作。他的作品很多，其中根据同名电影改编的时装剧《空谷兰》 1938年4月由文月社首演，筱月珍、筱文滨、凌爱珍、顾月珍和邵滨孙主演，深受观众喜爱。戏里顾月珍反串被后母虐待的少年良彦演来极为出色，她的一曲“良彦哭灵”在观众中曾十分风行，这位学艺不久的青年女演员由此饮誉申曲舞台。这个戏后来又以《幽兰夫人》的剧名多次演出，上座都相当好。王梦良编的《碧海春痕》和《古井重波》等时装剧也产生了一定的影响。

范青凤同样是文明戏演员出身，早在1927年就进入申曲界，先到施家班，后进文月社。他编的时装剧约有二十多出，其中最著名的无疑是描写大学毕业生汪志超和李玉如爱情波折的《碧落黄泉》。这个戏故事跌宕起伏，感情缠绵真挚，生动地反映了旧社会青年知识分子的不幸遭遇和悲惨命运。1946年由文滨剧团的王盘声、凌爱珍和王雅琴主演，演出引起轰动效应，尤其王盘声在剧中演唱的“志超读信”很快在街头巷尾到处传唱，成为沪上家喻户晓的沪剧王派名段。

四、吸引众多编导人才加盟

申曲时装剧演出的红火吸引了众多编导人才，当时从事编写的不仅这“三顶小帽子”，一些原先搞话剧电影的人士也纷纷加盟，他们带来了话剧电影进步的艺术理念和现代的表现手段，赵燕士、莫凯和叶子就是其中的代表人物。

赵燕士早年留学日本，加入过春柳社，参加过《黑奴吁天录》等早

期话剧的演出，1942年受聘于文滨剧团。他的《叛逆的女性》《石榴裙下》等作品内涵丰富，构思精巧，具有很强的生命力，长期来在沪剧舞台上一直久演不衰。莫凯原名顾梦鹤，早年曾参加田汉创办的南国社，在《新女性》《夜半歌声》和《风云儿女》等不少进步电影中扮演过重要角色。1942年投身沪剧界后，为文滨剧团改编了曹禺名剧《原野》。沪剧西装旗袍戏的保留剧目《大雷雨》则是由他和另一位编剧李智雁合作编写的。他不仅动笔，而且担任导演，曾为不少沪剧时装剧执导。叶子年轻时随郑正秋编演话剧，他被聘文滨剧团后，编有《春花秋月》《铁骨红梅》等有影响的作品，田汉看了他的《铁骨红梅》赞赏不已，曾在新闻报上撰文《沪剧第一课》予以热情推荐。

此外一些上过学、有点文化的沪剧演员也拿起笔来参加沪剧时装剧的编写。他们熟悉剧种，熟悉舞台，更熟悉其他演员，因此创作上也颇有成就。第一个把曹禺的话剧名作搬上沪剧舞台的是著名申曲艺人施春轩，1938年12月他以幕表形式改编《雷雨》，由施家剧团演出，自己亲演剧中的周萍，繁漪由他妻子、著名演员施文韵担任，扮演其他角色的也都是申曲名家。演出长达四个多小时，观众看得如痴如醉，居然都置租界实行宵禁的现实于不顾，没有一个舍得提前退场。戏结束离12点宵禁只有二十分钟了，观众都急奔回家，路远的只能叫出租车，据说价钱是平时的好几倍，很多人被敲竹杠却心甘情愿。

当时还是青年演员的解洪元以羊角的笔名编写时装剧，《镀金少爷》和《风流女窃》都出自他的笔下。当红小生邵滨孙也自己动手，根据同名小说编演了《秋海棠》，还把电影《桃李劫》改成《恨海难填》上演，这两个戏都很受欢迎，后者又被搬上银幕，成为文滨剧团拍摄的第二部申曲电影。

申曲时装剧的编导人员大致来自以上三个方面。早期主要由像范志良、宋掌轻和“三顶小帽子”那样文明戏出身的演员组成，后来话剧电影方面的人士陆续加盟，一些申曲演员也开始动笔参与创作。在他们的共

同努力下，申曲时装剧作品越来越多，演出越来越兴旺。1941年申曲正式改名为沪剧，这标志着西装旗袍戏从此成为沪剧舞台演出的主流，开始进入了全盛时期。

第三节 一份弥足珍贵的艺术遗产

我国有三百多个戏曲剧种，不少剧种都曾演过时装剧，但大多只是一事一时偶尔为之，很少像沪剧那样使时装剧真正成为舞台演出的主流，逐渐形成长期坚持演时装剧的艺术传统。西装旗袍戏确实是沪剧独有的一份弥足珍贵的艺术遗产，它的兴旺和繁荣凝聚着无数沪剧编导、演员和音乐舞美人员的心血和智慧。回顾和分析当年沪剧西装旗袍戏创作演出的历史经验，可以为今天沪剧艺术的不断创新和发展提供非常有益的借鉴和启示。

一、艰难坎坷的探索和抉择

沪剧西装旗袍戏发祥于20世纪20年代初，但真正在沪剧舞台上盛行，是十几年以后的事。这期间经历了从本滩到申曲的曲折过程。本滩时期舞台上演的大多还是早在进城前产生的如《卖桃子》《庵堂相会》和《陆雅臣》之类表现农村和乡镇生活的老传统剧目。由于缺乏新鲜感，难以引起更多城市新观众的兴趣。艺人们寻找出路，做过各种探索。演《离婚怨》和《恶婆婆与凶媳妇》那样的时装剧也是他们的尝试之一。尽管这种努力从来没有停止过，时装剧也一直断断续续地在演出，但一直到三十年代中期，它并不是本滩和申曲班社的首选。当时艺人们主要热衷上演取材评弹书目的《玉蜻蜓》《珍珠塔》和《文武香球》等大量的弹词戏。即使像宋掌轻这样搞过时装剧的说戏先生也把更多精力放在弹词戏的幕表编写上，他编的一些弹词戏曾颇受欢迎，自己还上台参加过演出。为了招揽观众，艺人们甚至从京剧等其他戏曲剧种搬演剧目，连《十三妹》《火烧红莲寺》这样机关布景的武打戏也曾演

过。



根据同名歌剧改编的《蝴蝶夫人》（丁是娥、解洪元主演）



根据英国作家王尔德剧作改编的《少奶奶的扇子》（袁滨忠、韩玉敏主演）

然而由于种种原因，申曲艺人身上的功底远不如别的剧种的演员扎硬，在无可奈何的情况下，相当长的一段时间里，凡是演描写古代历史生活的剧目，不管发生在什么朝代，演员一概穿戴清代服饰上台。这样当然于时不符，于理不通，显得不伦不类，因而往往成为讥讽责难申曲剧种缺乏文化底蕴的话柄。后来有些表演团体曾试图改变这一陋习，施

家剧团以全新古装为号召上演《孟丽君》，文滨剧团也相继推出《冰娘惨史》《新李三娘》和《寒梅吐艳》等古装戏。这些剧目虽然一时上座还不错，但毕竟成不了气候。大家越来越感到演古装戏不是自己的优势和长处所在，很难在这个平台上与其他戏曲样式开展激烈的艺术竞争，长此以往，剧种的前景和命运令人担忧。经过长期的艰难坎坷的摸索，申曲艺人们终于作出了历史的抉择，向话剧、电影等现代艺术靠拢，发挥优势，扬长避短，以贴近都市当代生活、深受市民阶层喜爱的时装剧作为自己演出的主要样式，逐渐走上一条与其他戏曲剧种迥然相异、独树一帜的发展道路。从三十年代后期起，尽管老传统戏、清装古装戏还时有演出，但时装剧无可争辩地成为申曲舞台演出的主流。1941年申曲改名为沪剧，标志着沪剧西装旗袍戏已进入了全盛时期。

二、250出时装剧的五个来源

据统计沪剧舞台先后上演的西装旗袍戏共约250出左右，在数量上相当于沪剧老传统戏、古装清装戏的总和。它的题材来源大致可分五个方面，一是取材于当时发生的轰动一时的社会新闻。像《阮玲玉自杀》《阎瑞生》和《黄慧如与陆根荣》都表现现实生活中的真人真事，因此能引起观众的强烈兴趣。由于这一时期沪剧采用幕表形式，不须写出完整的剧本，所以上戏极快，今天发生的事情，过几天就在台上演开了，起初难免比较粗糙，以后在演出过程中不断加工完善。二是作者根据自己熟悉的生活素材创作，《叛逆的女性》《石榴裙下》《铁骨红梅》和《碧落黄泉》都属于这一类。当然创作的难度较高，不仅要有编剧技巧，还要有生活积累和分析思考，这类剧目在沪剧西装旗袍戏中不多，但经过时间考验保留下来的，往往有一定质量。三是从文明戏和流行小说移植改编。沪剧时装剧刚起步时主要靠移植文明戏的剧目，第一部申曲电影《贤惠媳妇》就来自于文明戏《恶婆婆与凶媳妇》。随着视野的放宽，一些影响较大的现代小说也成为沪剧西装旗袍戏移植改编的对

象。《啼笑因缘》《秋海棠》和《骆驼祥子》先后改编成沪剧时装剧上演。由于小说提供了较好的基础，这些戏情节曲折、人物生动，大多很受观众欢迎。四是改编自话剧和电影。话剧《雷雨》早在1938年就搬上了沪剧舞台，开了戏曲艺术改编曹禺剧作的先河，不久《原野》和《家》又出现在沪剧舞台上。也就是说，早在距离今天的八十一年前，沪剧时装戏已形成了改编曹禺作品的剧目系列。这使人不能不由衷地钦佩沪剧前辈艺术家的眼光、魄力和勇气。当时沪剧还改编演出了左翼戏剧家夏衍的名作《上海屋檐下》和著名剧作家宋之的话剧《一幅流亡图》。此外电影《桃李劫》和《一江春水向东流》经过改编，也以《恨海难填》和《八年离乱》的剧名和沪剧观众见面。前者还被摄制成申曲电影，又回到银幕，这也是很有意思的事情。五是改编外国文艺作品。大概没有一个戏曲剧种像沪剧那样曾大量地从外国作品中汲取演出素材，其视野之宽，天地之广，数量之多，真令人叹为观止。且不说根据莎士比亚名剧《哈姆雷特》和《罗密欧与朱丽叶》改编的《银宫惨史》和《铁汉娇娃》等清装戏，光是取材于境外小说、话剧、歌剧和电影的时装戏就举不胜举。《乱世佳人》《魂断蓝桥》和《风流女窃》均源于美国好莱坞的同名电影；《和合结》和《寄生草》分别改编自英国著名剧作家王尔德和台维斯的作品《温德米尔夫人的扇子》和《软体动物》；《返魂香》和《花弄影》各自取材于法国大作家雨果的剧作《恩捷罗》和法国著名剧作家莫里哀的喜剧《情仇》；《大雷雨》来自俄国著名剧作家奥斯特洛夫斯基的同名剧作，而《母与子》则来自他的另一个话剧作品《无辜的罪人》；《贵族夫人》根据俄国大文豪托尔斯泰小说《安娜•卡列尼娜》改编；《茶花女》和《空谷兰》改自法国作家小仲马和日本作家黑岸旧香的小说；《蝴蝶夫人》则从意大利作曲家普契尼谱曲的反映日本生活的同名歌剧移植。这是发生在20世纪40年代前后的上海，对外国优秀文艺作品的一次较大规模的引进、吸收和消化。



赵燕士创作的《叛逆的女性》中茅善玉饰徐幼秋



根据张恨水同名小说改编的《啼笑因缘》（朱俭、程臻主演）

今天有必要打破轻视戏曲文化、轻视地域文化的观念，站在全新的角度上对这一历史现象进行认真的回顾和思考。它无论在上海地域文化史和中国现代戏曲史，还是中外文化交流史上都留下了浓墨重彩的一页，也为当前开展中外文化比较学的研究提供了很有价值的新的课题。

三、何以成为当时沪剧舞台演出的主流

在全国这么多戏曲剧种中，为什么当时只有沪剧能以时装剧作为舞台演出的主流？也许我们可以从这一剧种的历史发展中找到个中原因。其实远在早期的花鼓戏时代，沪剧就开始形成了说新闻、唱新闻的艺术传统。清代同光年间盛行的花鼓戏的很多剧目都反映了那个时代浦江两岸乡镇真实的生活风貌。像《卖红菱》《庵堂相会》和《陆雅臣》这些沪剧老传统的对子戏和同场戏据说都有真人真事的影子，它们在那个时代又何尝不是一种反映现实生活的时装剧？正因为长期演出表现当代生活的清装戏，沪剧演员往往重视白功唱腔，不太讲究形体身段；表演比较生活化，台上演出情趣盎然，生活气息浓郁，但缺乏舞蹈水袖功底。这样的艺术风格演古装戏很不讨巧，演时装剧却成了得天独厚的优势。

把西装旗袍戏作为舞台演出的主流，既是对沪剧历史传统的一种尊重和发扬，也是在艺术竞争中取长避短、争强求胜的必然选择。

西装旗袍戏能在沪剧舞台上站住脚，另一原因在于申曲表演团体能主动适应观众的欣赏习惯。为了拉近与普通观众的距离，沪剧改编外国文艺作品大多采取把人物和情节中国化的做法，使文化程度不高的市民也乐于接受。在沪剧舞台上，莎士比亚的《哈姆雷特》和《罗密欧与朱丽叶》都被演绎成发生在中国清末民初的历史故事。中国化的改编方式在沪剧时装剧中更为普遍。从《魂断蓝桥》《风流女窃》《茶花女》《寄生草》《母与子》到《花弄影》，这些西装旗袍戏虽然取材于外国作品，但展现在观众面前的却是地地道道的中国故事和中国人物。有的剧目属于对已经中国化了的话剧电影改编本的再改编，像《和合结》就改编于我国著名剧作家洪深把英国王尔德剧作中国化的改编本《少奶奶的扇子》。《返魂香》则来自把法国雨果作品中国化的国产同名影片。《大雷雨》更是将俄国剧作家奥斯特洛夫斯基的同名剧本和我国戏剧家吴琛类似题材的话剧剧作《寒夜曲》糅合起来进行改编。清新别致的外国内涵与质朴传统的中国包装结合在一起，对观众产生了很强的亲和力。这些剧目上演都十分热闹红火，《风流女窃》曾经创造过连演连满140场的纪录。《魂断蓝桥》首演也观者如云，盛况空前，剧场客满红灯高挂，周围车水马龙，道路几乎为之堵塞。

沪剧时装戏之所以大受欢迎，与艺术上的精心打造也有很大关系。面对当时激烈的艺术竞争，很多西装旗袍戏在编导演方面下了苦功，艺术处理确有独到之处。《少奶奶的扇子》艺术构思精巧严谨，《雷雨》塑造人物真切鲜活，《碧落黄泉》抒写感情浓烈细腻，《啼笑因缘》描绘男女主人公悲欢离合的遭遇，《叛逆的女性》和《大雷雨》揭示封建大家庭生离死别的场面，都扣人心弦，感人肺腑，观众看了莫不潸然泪下。演员也充分发挥自己的特长，在演出中创造了不少特色鲜明、声情并茂的唱段和唱腔，经过各家电台反复播放，往往没几天就在上海的街头巷尾到处学唱流传，这也在很大程度上拓展了沪剧西装旗袍戏的影

响。由于西装旗袍戏上座好，相当一部分剧目在沪剧舞台上反复推出，剧团老戏新演，一次次请编导重新加工。经过长期的磨炼，这些作品的艺术质量不断提高，成为沪剧西装旗袍戏中久演不衰、具有很强生命力的经典保留剧目。

四、沪剧西装旗袍戏的贡献和局限

当然沪剧西装旗袍戏在艺术水平上参差不齐，既有质量较高的保留剧目，也有一些粗制滥造的作品。即使是保留剧目，由于大多产生于十里洋场的旧上海，也难免打上半殖民地文化的烙印，有这样或那样的问题。这些剧目的内容往往游离于时代的主要矛盾之外，从这些戏里，看不到共产党领导的人民革命斗争，很难感觉到强烈的时代精神。像《碧落黄泉》写的是1935年的上海和杭州，虽然揭示了当时毕业就是失业的社会现象，但对那个时代风起云涌的抗日救亡运动却没有丝毫反映。戏里的大学生似乎与世隔绝，不知道也不关心国土沦丧、民族危亡，而一味沉浸在花前月下的谈情说爱之中。他们即使有痛苦和烦恼，也只是局限于个人的小圈子里。

沪剧西装旗袍戏素以悲剧见长，但却很少对产生悲剧的根源作比较深刻的揭露，只是以个人命运和遭遇让人一掬同情之泪，很难引起观众更深层次的思索。

《少奶奶的扇子》把造成女主人公金曼萍悲剧结局的根源，归结为女子的失足和私奔，对欺骗虐待的丈夫，仅仅用“男子薄幸”四个字轻轻带过，并未作什么鞭策和谴责，当然更谈不上寻找社会原因了。另外这类剧目普遍存在的一个问题是小市民情趣较浓，有的津津乐道叔嫂通奸的乱伦行为，有的一味标榜鬼魂现影僵尸上台。这些弱点一定程度上影响了沪剧西装旗袍戏的格调和品位。

瑕不掩瑜，沪剧西装旗袍戏尽管有局限、有弱点，但它在沪剧历史

发展长河中的重要影响和积极作用应该给予充分的肯定。它继承发扬了早期沪剧说新闻唱新闻的特色，在表现现代都市生活方面进行了有益的探索，留下了不少风格迥异、久演不衰的时装戏剧目；它促进了沪剧现代剧场艺术的形成和发展，带来了沪剧音乐和沪剧舞美的变化和突破；它培育和造就了一批优秀表演人才，使沪剧舞台一度出现了前所未有的群星璀璨、流派纷呈的兴旺局面。更重要的是它为后来沪剧大力反映新时代、塑造新人物积累了经验，打下了基础。沪剧之所以日后能在现代戏的创作和演出上取得非常辉煌的成绩，与当年编演西装旗袍戏的艺术实践是分不开的。沪剧工作者完全可以为曾经拥有西装旗袍戏的历史传统而感到自豪，这是一份其他戏曲剧种缺乏的弥足珍贵的艺术遗产。

第四节 号称“水泊梁山”的“申曲托拉斯”

眼下艺术表演院团正在酝酿进行新一轮的文艺体制改革，大家都在探讨剧团究竟应该怎么办好。这使我想起了八十多年前著名沪剧表演艺术家筱文滨在上海创办的文滨剧团。回顾这个曾经办得有声有色、被人们称为“申曲托拉斯”和“水泊梁山”的大型剧团的经验和教训，对于今天的改革也许不无参考价值。

一、人才济济的“水泊梁山”

文滨剧团是在筱文滨和他的夫人、著名沪剧艺人筱月珍创办的文月社的基础上发展起来的。文月社曾经是申曲四大班社之一，当年办得相当兴旺。由于“八一三”事变，剧团纷纷停演。进入“孤岛”时期后，经济畸形发展，演出日益活跃。1938年9月筱文滨把文月社改名为文滨剧团，演出场子从游乐场往专业剧场的方向发展。文滨剧团成立初期先后进恩派亚、小皇后、新都和大中华等专业剧场演出。这些剧场大多设备条件较好，有的夏天还有冷气开放。申曲演出从此登上了一个新的台阶，逐渐向剧场艺术靠拢。剧团最初演出的《碧桃庵产子》《白艳冰雪地产子》和《冰娘惨史》都相当轰动，特别是《冰娘惨史》情节曲折，有一点机关布景，创造了“飞尸告状”的效果。再加上筱月珍在戏里有大段的唱工，声情并茂、余音绕梁，观众屏声静气，全神贯注，连嗑瓜子的声音也一点听不到。有一次吊“飞尸”的钢丝突然断裂，筱月珍被甩在台上，痛得钻心。但她仍坚持伏着唱完全剧，观众看了十分感动，报以热烈掌声。



根据秦瘦鸥同名小说改编的《秋海棠》（石筱英、筱爱琴主演）



根据老舍同名小说改编的《骆驼祥子》（邵滨孙、石筱英饰祥子、虎妞）

初战告捷，使筱文滨十分兴奋，他雄心勃勃，要把文滨剧团办成上海第一流的表演团体。为此他首先壮大演员阵容，抱定宗旨广收名流，不搞清一色的独家流派。1939年夏，王筱新、王雅琴的新雅社在东方第二书场演出，由于人员波动准备散社。筱文滨闻讯赶去与王筱新商议，

经双方同意，新雅社并入文滨剧团，扮相秀丽、唱腔幽雅、蜚声剧坛、曾被观众选为申曲皇后的王雅琴成为文滨剧团的主要台柱，这使文滨剧团的实力大大增强。王雅琴和筱文滨首次搭档演出的《碧玉簪》一炮走红，奠定了两人日后长期合作的基础。

筱文滨不仅关注当时像王雅琴那样如日中天的当红明星，而且把目光投向开始崭露头角的青年演员，提携和造就了申曲舞台的一批又一批新人。他的学生邵滨孙一直得到他的青睐，在文滨剧团创办之初挑起了大梁。王盘声虽不是他收的学生，但他一视同仁，很早就对王盘声十分欣赏，不断加以点拨。正是在他的影响下，王盘声逐渐走红，成为沪剧一代名家。袁滨忠是筱文滨收的关山门弟子，筱文滨慧眼识英才，及时发现了袁滨忠的潜力，打破陈规，未满师就放他去爱华沪剧团，使他得到更多的历练，日后得到更大的发展。这三位青年演员都对筱文滨怀有很深的感情，都十分热爱筱文滨创造的文派艺术，并在文派艺术的基础上，分别创造了风格迥异的邵派、王派和袁派艺术。

筱文滨虚怀若谷，爱才如渴，使文滨剧团产生了很强的凝聚力。当时申曲界的名角响档都以加盟文滨剧团为荣，丁是娥、凌爱珍、石筱英、杨飞飞、顾月珍、汪秀英、赵春芳、解洪元、筱爱琴和丁国斌等先后聚集到文滨剧团旗下，再加上原有的筱文滨、筱月珍、王雅琴、邵滨孙、小筱月珍、王盘声、杨月英和陈阿东等，文滨剧团名角荟萃、人才济济、盛极一时，被称为“水泊梁山”，拥有108将。其实文滨剧团全盛时期演职人员进进出出处于流动状态，但基本阵容超过220人，成为申曲界人员最多、规模最大、影响最广的名副其实的“托拉斯”。

二、建立编导制，倡导时装剧

筱文滨不仅是一位优秀的表演艺术家，而且是一个极具改革意识的管理专家。在领导文滨剧团期间，他采取了一系列切实大胆的改革措施，不断把申曲艺术推向新的高度，逐渐形成了沪剧历史上又一次新的

发展高潮。

在行政管理上，筱文滨组建了团委会，经常在散戏后到他家开会，边吃夜宵边商议业务上的事，并以前后台分工为界，分别设立了经理室和剧务部两个机构。经理室负责票务财务和接洽剧场，剧务部分管剧目创作和排练演出。他对剧目创作极其重视，亲自担任剧务部主任，后来又委派邵滨孙负责，大力加强编导力量。先后聘请徐醉梅、王梦良和范青凤这“三顶小帽子”担任编剧，还陆续引进赵燕士、田弛、宋掌轻、刘谦、莫凯、乔红薇、苏丹和叶峰等创作人才。在剧目题材上，他大力倡导表现当代都市生活的时装剧，使西装旗袍戏逐渐成为文滨剧团演出剧目的主流。为了提高演出质量，他尝试逐步以剧本制来取代原来的幕表制，同时设立专职导演，他和邵滨孙都身体力行，积极参加剧本编写，多次担任导演工作。他还实施奖励制度，对演出剧本设立金牌奖和银牌奖，凡是上座客满达到一定场次的可获金银牌奖，以此鼓励创作人员编演好戏的积极性。

在筱文滨带领下，文滨剧团一个又一个新剧目在观众中打响。尤其像《情天血泪》《恨海难填》《秋海棠》《空谷兰》《大地回春》《天下父母心》《原野》《叛逆的女性》《碧落黄泉》和《铁骨红梅》这些时装剧卖座更加红火。在根据电影《桃李劫》改编的时装剧《恨海难填》中，筱文滨扮演男主角张仲衡，学习借鉴话剧表现手法，演来细腻传神，当他在狱中发出“清白人反为四下困”的悲鸣时，观众无不潸然泪下。这个戏产生轰动效应，经著名导演应云卫推荐，被搬上银幕，成为筱文滨主演的第二部申曲电影，产生了更大的影响。《叛逆的女性》则成为邵滨孙、石筱英创造的邵派、石派的代表作，至今仍盛演不衰。《碧落黄泉》更使王盘声一炮走红，戏中的“读信”唱段在上海街头巷尾到处传唱不息。

文滨剧团的成功带动了整个申曲界的改革创新。各个专业团体纷纷仿效他们的做法，竞演西装旗袍戏，自觉适应都市观众新的审美需求，

使申曲舞台出现了难得的繁荣兴旺的景象。1941年申曲开始改名为沪剧。从申曲到沪剧，不只是剧种名称的简单变化，它标志着以西装旗袍戏为主要特征的沪剧历史上第二次发展高潮已经形成。抗战胜利后文滨剧团离开大中华，进入中央大戏院。1947年戏剧家田汉、安娥夫妇在那里观看了文滨剧团演出的反映市民悲惨生活的时装剧《铁骨红梅》后，握着筱文滨的手说，“想不到沪剧已改进到这样的地步，有这样的成就。我第一次看沪剧，就已经上了瘾”。田汉还专门写了题为《沪剧第一课》的文章在报上发表，热情赞扬文滨剧团进行的沪剧改革。

文滨剧团演员众多，为了充分发挥他们的作用，筱文滨把剧团分为两个队，同时在恩派亚和大中华两个剧场演出，定期轮换对调。他还提倡为演员写戏，要求编剧根据不同演员的不同戏路和风格进行创作，尽量做到人尽其才，各得其所。

三、发展沪剧音乐舞美，形成现代剧场艺术

文滨剧团的演出在剧场综合艺术上也有很大的改进提高。筱文滨主张向话剧学习，舞台装置从软片发展到用立体布景，化妆以油彩代替过去的水粉，灯光也从过去仅用照明灯到开始用五彩灯和聚光灯。同时根据剧目的需要，添置了许多西装、旗袍、古装和清装。道具也远比过去讲究，仅服装道具的箱子就有21只之多。在音乐上，除原来的四大件外，还先后增加扬琴、秦琴、小提琴和大提琴，甚至尝试过用钢琴伴奏。乐队除了为演员演唱托腔拉过门，还演奏开场音乐和气氛音乐，使演出效果得到很大改善。

文滨剧团的广告宣传也进行了改革和强化，不仅剧场门口张贴大型海报，精心制作五光十色、引人注目的霓红灯，还把海报贴到曹家渡、提篮桥、老西门等边缘地区，扩大宣传。同时充分利用上海的现代化传媒手段，在《申报》《新闻报》《罗宾汉报》等主流报刊和名家电台不断发送演出消息，争取更多观众。

当时筱文滨既要登台演出，又要唱电台、唱堂会，还要管理剧团，真是忙得团团转。最忙的时候，他一天要唱7只电台、15只堂会。为了赶时间，只能每天写好一张节目单，写明每档活动时间地点，不时翻看，以免误时。他开始自备一辆三轮车，由于嫌速度慢，改叫祥生出租汽车。后来干脆买了一辆旧的福特牌汽车修一修，专门用来赶场子。他的汽车牌号为7383，大家戏称为“七开八开”。

筱文滨为人豁达，进行剧团管理时，很注重感情投入，关心大家的生活和福利。演职员一个月满勤，加发一天工资。凡是经济上有困难的，他总是慷慨解囊，热心相助。得知演员生日，他邀集同人发起公贺。他曾开办药厂，增加剧团收入，还组织足球队，亲任领队，活跃业余生活。团里员工有病，可持他的名片到一些名医那里免费看病。正因为这样，文滨剧团吸引聚集了各路英才。

四、沪剧托拉斯的衰落

七十多年前能办起这样一个规模宏大、明星云集、分工明确、管理严密的大剧团，真是令人难以想象。但正因为规模过大，也留下了日后走向衰落的隐患。1946年后随着沪剧演出日益活跃，文滨剧团已很难再维持它的“托拉斯”的形式。丁是娥、解洪元、石筱英、邵滨孙、杨飞飞和凌爱珍等青年演员羽翼渐丰，成为在观众中有相当号召力的沪剧明星，陆续离开文滨剧团，自立门户，各自组建新的剧团。再加上筱文滨的妻子和搭档筱月珍1947年不幸病逝，使文滨剧团折断一根大梁，此后逐渐走下坡路。但王盘声、王雅琴和小筱月珍依然坚守阵地，使文滨剧团仍然保持了一定实力。1951年文滨剧团改建为艺华沪剧团，筱文滨年事渐高，不再担任负责人，但还经常上台参加演出。

1956年上海戏曲学校招收沪剧班学员，缺少高水平的专业师资力量，希望筱文滨出山执教，他欣然前往，把后半辈子的全部精力奉献给了沪剧教学事业。他于1965年退休，1986年病逝，终年82岁，一代沪剧

泰斗从此长眠在松柏丛中。人们没有忘记这位曾经为沪剧艺术发展作出过重大贡献的前辈艺术家，他当年创办文滨剧团进行改革创新的经验和教训，今天也越来越受到人们的重视。

第五节 小囡班飞出金凤凰

在沪剧早期历史上，似乎没有昆剧传字辈和京剧正字辈那样较大规模、相当正规的科班教学。从本滩到申曲，剧种的薪火相传历来都依靠个人拜师收徒的方式。但是20世纪30年代中期由申曲女艺人丁婉娥创办的婉社儿童申曲班却开了新生面，曾轰动一时，产生过不小的影响。这个被当时观众称为“小囡班”的班社，虽然时间不长，也算不上完全意义上的科班，却以集体教学的形式培养了一大批艺术人才。日后沪剧舞台上丁是娥、汪秀英、杨飞飞和筱爱琴这些挑大梁的著名表演艺术家都出自儿童申曲班。

一、自费自演推上台

丁婉娥本名金小妹，原来在纱厂当童工，后拜本滩名家施兰亭为师，她个性十分要强。早年和施兰亭的另一个学生、著名艺人丁少兰结婚，两人联手组建的婉兰社，在观众中有一定的影响。后来他们因故离婚，丁少兰退出，丁婉娥把戏班改建为婉社，独立支撑，照样办得有声有色。她看到当时申曲舞台上演的都是成人剧目，几乎没有童生戏。自己已收了好几个学生，也教了唱开篇、敲阳当和几出小戏。可是这些孩子却很少有机会上台演出，艺术上也难以进一步提高。于是丁婉娥萌生了办一个儿童申曲班，让学生们多演戏早成才的想法。她把这一打算和熟悉的几位申曲班社的班主和主要演员商议，大家都拍手叫好，十分支持，纷纷把跟自己学戏的孩子送来，一些家长闻讯也带着子女来要求加入，没几天就聚集了二三十个。最大的14岁，小的只有8岁，婉社儿童申曲班就这样于1936年秋开张了。丁婉娥办事向来认真，除了亲自执教

外，还特地请来功底扎实的胡锡昌、鲍福奎和严福田等老艺人专门教戏。她要求孩子们不仅学唱学表演，还要每人学一样乐器，并经常给学员讲唱戏要有戏德，做人要有人格的道理。



婉社儿童申曲班

办小囡班，丁婉娥遇到的最大的困难是为孩子们找演出场所。她先找了徐家汇一乐天茶园的前台老板。老板还没听完丁婉娥的话，就打断她，问道：一群十来岁的小孩子，从没上过台，怎么能唱戏《能卖出筹子吗》旧式茶馆场子用竹片作筹子，以筹代票，作为入场看戏的凭据。由于从未试过，丁婉娥心里也没底，更不敢打包票。老板笑了笑，婉言拒绝。初次碰壁，丁婉娥没有灰心，她又找了曹家渡福园、杨树浦明月搂等茶园场子的老板，结果也一样，他们都不想接小囡班的演出。



《董小宛》中丁是娥、解洪元饰董小宛、顺治帝

为此发愁的丁婉娥来找她要好的小姊妹商量，当时正不断走红的申曲明星王雅琴拉着她的手，给她出了一个主意，“阿姐，你何不去找我阿爹帮忙，他朋友多，一定会帮你想办法解决的”。王雅琴的阿爹就是大名鼎鼎的著名前辈艺人王筱新，他早就知道丁婉娥办小囡班的事情，对此一直十分支持。在听完丁婉娥讲述遇到的难处后，主张让小囡班直接进游乐场。游乐场卖的是统票，老板不会担心由于接小囡班影响整个场子的营业。他带着丁婉娥去找永安公司天韵楼游乐场的老板，这个广东老板很卖王筱新的面子，一口答应让小囡班来试试，但只能唱日场，试唱期间车饭自理。就是说小囡班必须先自费白演一段时间。为了给孩子们找一个能直接面对观众演出的场地，丁婉娥只得忍气吞声答应下来。谁知小囡班在天韵楼的演出一炮打响，竟大受欢迎。观众看了既好奇，又高兴，上座越来越好。丁婉娥去找广东老板，想签合同，可这位老板老是拖延不给报酬。

二、黄金荣强邀小囡班

小囡班演出红火的消息很快传到素来爱看申曲的沪上大亨黄金荣耳

中，他也想看看小孩子演得怎样，便把小囡班叫进黄公馆唱堂会。看到一群孩子演申曲，演来像模像样，十分可爱，黄金荣笑得合不拢嘴。当场要丁婉娥回掉天韵楼，到他开的大世界去演。见丁婉娥支支吾吾，面有难色，黄金荣问明原因，包拍胸脯说，天韵楼那儿，我会让人去打招呼，你只管放心带着这帮孩子进大世界好了。天韵楼老板见黄金荣亲自发话，当然不敢回绝，只能乖乖地忍痛割爱，小囡班的演出一下子搬到了上海最繁华的闹市。

大世界的经理丁永昌也是识货的行家，对小囡班的演出非常重视，早在十天前就用大字在报上刊登“大世界重金聘请婉社儿童申曲班，即日起在共和厅日夜献艺”的预告造声势。正式开演那天，共和厅舞台周围摆满了花篮，气氛十分热闹。全场爆满，来得晚的只能人挤人站着看。这些孩子也确实争气，敲阳当，唱开篇，演小戏，虽然略显稚嫩，但却中规中矩，有声有色。场子里笑声掌声不断，演到动情处，不少观众还直掉眼泪。随着在大世界的热演，小囡班的名气越来越响，一时竟成了沪上街头巷尾茶余饭后的热门话题。

三、勤学多演出人才

小囡班出了名，丁婉娥并没有因此放松对孩子们的教学。一天两场之余，上午雷打不动地由老师教戏。除了传统的对子戏、大小同场戏外，还教了新出现在申曲舞台上的象《双珠凤》《珍珠塔》《百花台》和《赵五娘》等一些弹词戏中的折子。上午学会的戏，小囡班下午和晚上就在大世界的台上试演，接受观众检验。当时有一个孩子演的《赵五娘》中的折子戏“剪发卖发”在场子里引起了轰动。只见扮演赵五娘的小演员披麻戴孝，悲悲切切地上场，感情充沛，表演真切。她跪地唱道：双膝跪在尘埃地，泣求施舍棺材银。剪下青丝发一缕，卖发殡殓公婆身。演戏时，那凄楚哀怨的唱腔，真情流淌的眼泪，使台下的很多观众感动得哭出声来。大家都在打听这个小演员的名字，小小年纪，竟能演

来如此出色，唱得如此动人！

这位小演员不是别人，她就是日后红遍上海滩、成为沪剧领军人物的著名表演艺术家丁是娥，进小囡班时艺名小小婉娥。一个才13岁的孩子为什么能把人间凄凉悲苦演绎得这样真挚细腻？除了平时用功勤学苦练外，和她身世经历也是分不开的。丁是娥原名潘咏华，出生在浙江湖州的一个贫困家庭，父母都是丝厂工人。小时候看了江淮戏曾滋生学戏的念头，她母亲却说吃开口饭的来世不能投人生，坚决不答应。9岁那年母亲因病去世，由于家里穷，父亲准备把她卖给人家作童养媳，换钱来办丧事。她宁死不从，幸亏姑母相助，介绍她拜丁婉娥为师，立下九年关书为代价，收受业师九十元钱为母亲买棺成殓。正因为有这段刻骨铭心的亲身遭遇，她才能把卖发下葬公婆的赵五娘演得这样感人肺腑，催人泪下。

小囡班里还有一个孩子艺名小秀英，反串陆雅臣也是一绝。上台时她头戴一顶瓜皮小帽，脑后长辫挂在胸前，一袭长衫拖到地上，睡眼惺忪地起唱，“那边来了陆雅臣”。随着一句落腔，她撩起长辫往肩后一甩，双手揉眼，一个哈欠侧身亮相，把落魄子弟的那副潦倒窘态刻画得活灵活现。当观众发现演得这样出色的竟是个才十三四岁的小姑娘时，不由叫好连连，掌声四起。这个小演员就是日后独树一帜、创立汪派艺术的著名沪剧表演艺术家汪秀英。因为家里穷出来学戏，进小囡班前已拜申曲艺人汪彩荪为师，学过几出折子戏，再加上她聪明机灵，俨然成了小囡班的台柱。后来成为沪剧杨派创始人的著名表演艺术家杨飞飞当时才13岁，就是在大世界迷上了小秀英的表演，才吵着要到小囡班去学唱申曲的。

四、小阁楼里的姊妹情

杨飞飞原名翁凤清，小名阿清，浙江慈溪人，也是穷人家出身的苦孩子。父亲原为南货店店员，后常年失业在家，母亲又有残疾，只能就

着油灯给人家做袜头赚几个小钱，难以养活六个儿女。小阿清八九岁就想自谋生路，曾跑了不少工厂，想报名当童工，但厂家都嫌她年纪太小没有录取。不久经人介绍，拜文明戏老先生胡铁魂为师，在大世界学唱文明戏。

说来也巧，她偶尔看到大世界共和厅里的儿童申曲班演出，演戏的居然都是和她差不多年龄的孩子，这下可把她牢牢吸引住了。当时她正在文明戏《王文与刁刘氏》里演配角，化好妆就钻空子溜了出来。谁知看小囡班小秀英的戏入了迷，差点误了自己的演出，直到找到她的人把她推上文明戏的舞台，她才回过神来。这次误场使不少人知道小阿清喜欢上了小囡班。有位有心人成全她，答应介绍她去拜创办儿童申曲班的丁婉娥为师。

照规矩，学生要交一百元拜师钱，这可难住了小阿清。她哪里拿得出这么多钱呢？幸亏丁老师了解情况后网开一面，免了拜师钱，只要举行个仪式。小阿清喜出望外，买了香烛、馒头、糕点，欢欢喜喜地对老师行了磕头礼，进了儿童申曲班。丁婉娥当时已嫁文滨剧团的琴师杨炳华，因此给她取了杨飞飞的艺名，希望她像只小鸟越飞越高，越飞越红。

杨飞飞非常羡慕班里姐妹，丁是娥已能穿着旗袍，扮相秀丽地唱正旦了。而汪秀英洒脱聪明，在台上演什么像什么。杨飞飞在儿童申曲班受到比较严格的训练，平时丁老师坐在当中，她和丁是娥立在两旁，戒尺放在桌上。丁是娥当小先生一只肩胛一只肩胛地教她唱《摘石榴》，丁老师规定当天教当天会，如果背不出唱不好，戒尺是不留情的。好在小姊妹都会帮她，晚上大家睡觉一个阁楼里，她一遍一遍向丁是娥学，丁是娥不厌其烦地教她。清早，汪秀英又为她操琴练唱，小姊妹的这份情意，杨飞飞一直记在心里，成名后她多次向人提起小阁楼里的姊妹情。杨飞飞虽然后进山门，但由于学过两年文明戏，再加上刻苦用功，所以很快赶上来了，成为儿童申曲班里又一个深受观众青睐的小演员。

后来以一出《星星之火》风靡沪剧舞台的筱爱琴是最晚进小囡班的。她原名吴彩珍，从小随母亲来上海，生活困苦，拜申曲艺人逄爱琴为师学艺。小囡班成立后声誉鹊起，丁是娥，汪秀英和杨飞飞都在那里边学边演，差不多年纪的筱爱琴得知后十分向往，母亲和老师都看出了她的心思，千方百计为她介绍。那时想进小囡班的孩子太多了，丁婉娥把关很严，非得考试合格才行。筱爱琴相当自信，说考就考，于是去了丁婉娥家。她当场演唱《西厢》开篇，开始有点紧张，声音较低，慢慢地越唱越放松，越唱越自如。丁婉娥看出这个孩子将来会有出息，拍板让她进了儿童申曲班，曾给她取名丁兰娥（后来这个艺名使用不多，知道的人也很少）。筱爱琴是进小囡班最晚、年龄也最小的一个。但她非常用功，扮相又好，在小姊妹的帮助下，才一个月就上台像模像样地演起了《庵堂相会》里的金秀英和《珍珠塔》里的小采萍，很受观众称赞。

1937年“八一三”抗战爆发，日本飞机向上海扔炸弹，为了孩子们的安全，丁婉娥把小演员们交家长和老师领回。局势稍平后，儿童申曲班曾以“演出时来，演毕回家”的方式恢复演出过一段时间，但终因战时形势多变，难于维持，而且小演员们大多已满师，遂于1938年秋解散，大家各自到其他申曲戏班搭班演出。

儿童申曲班自创办至解散，前后仅两年，时间不算长，可是在沪剧历史上却留下了非常珍贵的一页。

第四章 沪剧现代戏引领海派文化与时俱进的潮流

第一节 引言

中华人民共和国成立后建都北京，随着茅盾、田汉和夏衍等一些海派文化领军人物先后迁居北上，拥有各种优势的北京很快成为全国文化中心。海派文化占据全国文化半壁江山的条件已不复存在，但作为全国文化重镇，海派文化与时俱进，继续保持蓬勃生机。曾涌现越剧《红楼梦》、小提琴协奏曲《梁祝》和电影《李双双》《红色娘子军》等优秀作品，依然展现了强劲的创造力和影响力。

在戏剧领域，引领海派文化潮流的责任更多地落在沪剧人的肩上。沪剧表演团体大胆探索，不断开拓，努力表现新的时代，新的人物，《罗汉钱》《星星之火》《红灯记》和《芦荡火种》等优秀现代剧作品接连打响，在全国产生重要影响。人民沪剧团受到国家文化部表彰，被命名为坚持创作演出戏曲现代戏的全国红旗单位，给海派文化赢得了崇高的声誉。

中华人民共和国成立以来，不少戏曲剧种进行过现代戏创作演出的

尝试和实践，但常常是一阵风，难以持久。为什么唯有沪剧剧种能自始至终，一路坚持，打开局面，成功地走出了一条以现代戏为主要演出样式的独特道路？这不仅因为沪剧艺术家们强烈的翻身感和高度的政治热情，而且与沪剧早期形成的说新闻道新闻的传统、中期沪剧西装旗袍戏的大量实践也是分不开的。

第二节 沪剧现代戏的第一声春雷——谈沪剧《罗汉钱》

在上海城乡，大概很少有人不会哼几句“燕燕做媒”的，这个用江南民间乐曲紫竹调谱写的轻快优美的唱段就出自沪剧优秀现代戏《罗汉钱》。

在沪剧历史上，《罗汉钱》是一座重要的里程碑。它的成功开启了以现代戏创作演出为标志的沪剧整整一个新的历史时期。这个戏不仅在全国会演中获得殊荣；还唱进了中南海怀仁堂，为毛主席、周总理等中央领导同志演出；又先后被各省市几十个不同剧种的剧团广为移植，被摄制成沪剧电影到处放映。一出《罗汉钱》使过去主要局限于长江三角洲一带的地方戏沪剧，开始成为具有全国影响的重要剧种。更难得的是，这个戏产生至今虽已半个多世纪，却始终保持着强劲的生命力，它的全剧和片段仍经常在沪剧舞台演出，戏里的一些唱段在街头巷尾到处传唱。著名沪剧演员茅善玉还把“燕燕做媒”唱到维也纳金色大厅，让众多欧洲观众听得如痴如醉。为什么《罗汉钱》会有这样经久不息的艺术魅力？这个作品是怎样产生的呢？



《罗汉钱》（1952年）中丁是娥、筱爱琴饰小飞蛾、艾艾



《罗汉钱》（1984年）中丁是娥、石筱英、邵滨孙饰小飞蛾、五婶、张木匠

一、《罗汉钱》创作的两大契机

1952年1月，解洪元、丁是娥为主的上艺沪剧团和石筱英、邵滨孙和筱爱琴为主的中艺沪剧团合并组建成民办公助性质的上海沪剧团。这次改制大大增强了剧团的实力，激发了大家的自豪感和工作热情。像《罗汉钱》那样，五个大牌演员集中力量，同台合演一个戏，这在过去是很难做到的。市文化行政部门也因此强化了对剧团的支持力度，还把宗华、蓝流这两位过去一直从事越剧创作、相当有才华的编导调入上海沪剧团，使沪剧创作队伍得到进一步的充实，也为《罗汉钱》的创作创造了重要的条件。



《罗汉钱》（1995年）中马莉莉、吕贤丽饰小飞蛾、艾艾



《罗汉钱》（2004年）中茅善玉、孙徐春饰艾艾、小晚

第一届全国戏曲观摩演出大会即将召开，也提供了很好的契机。对沪剧带什么戏去北京曾经有过不同意见。上海沪剧团开始准备以《白毛女》参加全国会演，当时担任市文化局局长的于伶是个懂创作的内行，说《白毛女》演得再好，也不是你们原创。他主张带一个新创作的戏去，经过局创作研究室和剧团创作人员再三商讨，决定由宗华、文牧和张幸之执笔改编赵树理的小说《登记》。这次改编，作者主要是刚调入沪剧团不久的女作家宗华，由于她对沪剧还不熟悉，所以安排了沪剧演员出身的编剧文牧加以配合。张幸之则主要负责写唱词。其实在这以前，沪剧就有过对赵树理的小说《登记》的改编和演出。1951年秋，红旗沪剧团的蓝天蔚和姚士良曾把这篇小说改编成沪剧《罗汉钱》上演。勤艺沪剧团向他们要来剧本，由著名演员杨飞飞扮演女主角也演出过。

上海沪剧团的这次改编剧名还叫《罗汉钱》，剧本把故事发生地从北方搬到南方，写得十分成功，生动地塑造了中华人民共和国成立初期江南农村一系列丰富鲜活的人物形象。尤其女主人公小飞蛾性格丰满，感情细腻，形象鲜明，成为沪剧现代戏创作中使人久久难忘、具有很强生命力的艺术典型。戏中两对青年的形象各有个性，很有生机。这个戏没有把张木匠作为反面人物来处理，而仅仅突出了他性格上与小飞蛾难

以协调的弱点。此外正直而顽固的老村长，狡黠而背时的五婶也刻画得相当传神。作者还增加了一些小说中没有的细节穿插，像小飞蛾在张木匠吃团子时与他议论女儿的婚事，张木匠听到村里人风言风语后借洗手对小飞蛾发脾气等，不仅增强了生活气息和喜剧色彩，对揭示人物性格也很有好处。

二、丁是娥是专演悲旦的吗

沪剧《罗汉钱》的成功和它在二度创作上的创新和突破也是分不开的。为这个戏执导的张骏祥是很有成就的著名电影导演，他毕业于美国耶鲁大学，吃过洋面包，但对中国民族戏曲也十分熟悉，非常热爱。在排练中他强调要尊重观众的欣赏习惯，多采用一些戏曲化表现手法，那场运用“链条箍”传统形式的回娘家就是张骏祥的独特构思。他让三个主要人物边唱边走圆场，成功地营造了情趣盎然、满台生风的演出效果。

他还要求这个戏在唱腔设计上尽量多采用来自民间的沪剧小曲小调。正因为这样，《罗汉钱》的唱腔和音乐乡土气息浓郁，旋律优美动听，一直深受群众喜爱。像“燕燕做媒”和“赠钱”这两个唱段，一个来自紫竹调，一个取材寄生草，都是抒情风格委婉悠扬的江南民间乐曲，演出后很快就在观众中学唱开了。

张骏祥更注重人物性格分寸的把握。扮演戏里女主人公小飞蛾的著名沪剧演员丁是娥曾回忆和这位大导演接触的一件难忘的往事。开排那天她去做赴北京参加会演的服装，这以前由于上艺中艺合并，一直很忙，她想中午抽空跑一跑。不巧在服装店耽搁了，眼看排练时间将到，不免有些着急。但想到第一场戏里，她扮演的小飞蛾要到末尾才出场，心里又稍感坦然。谁知赶到排练场，场上肃静，大家都在等她一个人。原来张骏祥排戏，不是像过去习惯的那样一场一场顺着排，他是先抽一个片断来排。这一天抽的片断，恰恰是第二场小飞蛾的重头戏“回忆”。丁是娥只得十分抱歉地给导演打了招呼，张骏祥没有责怪她。丁是娥因

为迟到，心里更想将功补过，把这段戏唱好。“回忆”是唱功戏，她早做了准备，把这段戏唱得相当悲伤，最后唱到“偏偏是自己婚姻难作主，一定要父母之命媒妁之言”时，悲痛欲绝，声泪俱下，泣不成声。她以为这样唱，导演会满意。谁知张骏祥看了没有作肯定的表示。他思索了一会，悄悄问担任助理导演的蓝流，丁是娥是不是专演悲旦的。

蓝流把这句话转告给丁是娥，她为之一怔。因为自己演戏20年了，演过各类人物，并不是专演悲旦的。为什么导演会这样问呢《是不是她对人物角色的理解不够准确呢》她开始对小飞蛾的思想性格重新进行梳理，再次看了赵树理的小说原著，觉得把小飞蛾仅仅理解成悲剧人物确实有偏颇的。小说原著叙述小飞蛾元宵看灯时写道，“她满街看热闹”，“在各街道上飞了一遍，才回转家门”。这个“飞”字很重要，很难想象一个整天悲悲切切、郁郁寡欢的中年妇女，会像活泼的女孩子一样，满街“飞”着看热闹。显然这个“飞”字，不仅仅表现了人物的形体动作，也显示了小飞蛾的性格特点。她应该是比较能接受新思想，对新生活也充满自信心的。昔日的不幸已渐渐被时间的流水冲淡了，留下的应该是一种淡淡的哀愁，平静中的不平静。根据这样的理解，丁是娥对这节戏作了新的处理，分层次地对人物情感控制把握，表演也更注意节奏分寸。张骏祥对这一新的处理十分满意，后来他多次强调，小飞蛾不是悲剧人物，要从形体情感各方面体现一个“飞”字，体现新社会劳动妇女的新的特点。

“回忆”是《罗汉钱》中最有影响的唱段之一，照沪剧过去传统的演法，像“回忆”这样的唱功戏往往是坐唱为主，演员不需要做太多的表演。但张骏祥却要求丁是娥打破框框，根据人物的性格脉络边唱边表演。在导演的启发下，丁是娥为自己设计了一整套表演动作，开始手中拿着两只罗汉钱，轻轻地往桌上一敲，朝前走两步；当唱到“我赠他戒指表心意，他赠我一个罗汉钱”时，又把罗汉钱捏紧，放在胸前；当回顾遭受丈夫打骂时，情绪表现得更激烈一些；最后唱到“这痛苦，永生永世难忘记”时，才慢慢坐下，逐渐恢复平静，把注意力转到对女儿婚

事的关注上。在大段唱腔中插入这些细腻的表演，使人物思想感情得到更生动、更准确、更丰富的体现，小飞蛾是丁是娥在中华人民共和国成立后塑造的第一个劳动妇女的形象，她对这个人物性格基调和表演分寸的准确细致的成功把握与张骏祥导演的指点和启发是分不开的。

在导演的统一构思调度下，这个戏里很多演员的表演相当出色。石筱英是沪剧界很有影响的著名演员，过去一直是演青衣和花旦的，她原来希望能演戏里的小飞蛾，也作了一些艺术上的准备。谁知宣布角色名单时，她被安排演媒婆五婶，这样的反派角色，她过去从未演过。当时虽然有想法，但一旦接受了任务，就刻苦钻研，认真揣摩，积极调动生活积累进行角色创造。她演的媒婆融合了自己跑码头演出时在市郊各县乡镇看到过的三姑六婆形象，刻画了与北方的媒婆完全不同的、那种南方媒婆特有的巧言令色、八面玲珑的个性，把人物演得活灵活现，令很多观众拍案叫绝。解洪元的张木匠、筱爱琴的艾艾和邵滨孙的村长也都演得生动鲜活，各有个性。二度创作对《罗汉钱》的成功起了非常重要的作用。

三、你们是毛主席请来的客人

1952年9月，剧团带着现代戏《罗汉钱》赴北京参加第一届全国戏曲观摩演出大会。沪剧是江南的地方戏，以前连过长江的机会也很少有，如今不仅过了长江，而且来到大家向往已久的伟大首都，真让人喜不自禁。在北京观摩、演出、学习、交流，每个人都兴致勃勃，劲头十足。北方冷得早，领导上生怕南方人受凉，每人发了一件棉大衣，在旧社会过惯四处飘零生活的演员打心里感到温暖。

很多剧团住在北京的西苑，彼此相处十分友爱。淮剧团的筱文艳、何叫天和马秀英协助参加沪剧演出，在戏中跑龙套，饰演群众角色。有一天，著名京剧表演艺术家盖叫天来看沪剧团排舞龙灯的一场，沪剧演员的武功功底不深。他看了，过来教舞龙的龙头，应该怎样舞才好看。

说着说着，亲自下场来作示范表演。盖叫天是当时全国闻名的“活武松”，身上功夫了得，非常漂亮。教几招舞龙灯的技巧，使大家得益匪浅。

剧团内部的风气也非常好。当时从演出效果考虑，临时决定由青年演员顾智春顶替主要演员邵滨孙演小晚，邵滨孙改演老村长。邵滨孙不仅没有二话，当即表示支持，而且马上给顾智春排戏，让他当天就顶上去出了场。这件事给担任上海代表团秘书长的刘厚生留下了很深的印象，几十年后他还写信给沪剧院，专门回忆此事，对邵滨孙当年顾全大局、提携青年演员的高风亮节赞叹不已。

《罗汉钱》赴京演出取得了很大成功。小说作者赵树理赞不绝口，连声说，“我写的小飞蛾就是舞台上的这个人物，我就是这个想法”。首都观众和专家对这个戏也作了很高的评价。经过评选，大会授予沪剧《罗汉钱》剧本奖、演出奖和乐队奖。主演这个戏的丁是娥、石筱英荣获演员一等奖，解洪元、筱爱琴荣获演员二等奖，邵滨孙荣获奖状。文化部还特地邀请剧组到中南海怀仁堂演出，毛主席、周总理、刘少奇等党和国家领导人都亲临观看。当时剧组人员都非常激动。丁是娥也很想看看台下的中央首长，在唱“回忆”一场时手一抖，把手里的两个罗汉钱掉下了一个，幸亏及时弥补，谁也没有发现。高度近视的解洪元一时紧张，忘了把眼镜带在身边，为没看清楚毛主席而后悔不迭。

当晚周总理还亲自站在中南海食堂门口迎接大家吃宵夜，并和大家一一握手。握手时，丁是娥说，让总理等我们，实在不敢当。总理笑着回答：“你们是毛主席请来的客人，应该的。”过了几天，丁是娥又一次受到周总理接见。总理说他在上海待过，看得懂沪剧。又亲切地问，《罗汉钱》的音乐是不是吸收了苏滩的曲调。他希望沪剧今后要多吸收与沪剧比较接近的南方戏曲剧种的曲调，借以丰富自己。

《罗汉钱》的演出在全国戏曲界产生了强烈的反响，先后移植这个戏的剧团不下几十个。其中评剧小白玉霜和锡剧姚澄的改编非常成功，

很有特色，成为她们经常演出的保留剧目。1956年天马电影厂把这个戏摄制成同名戏曲电影，使沪剧《罗汉钱》在更大的范围里得到传播。以后东方歌舞团的著名歌唱家朱明瑛向丁是娥学唱戏里的“燕燕做媒”，把它搬到歌舞演出中，使这个唱段更为流行。

沪剧《罗汉钱》的创作演出是以丁是娥为代表的沪剧艺术家在戏曲现代戏园地进行的一次非常重要的艺术实践，正是这次艺术实践的巨大成功使他们赢得了经验，坚定了信念，增强了信心。站在这个平台上，他们努力向着更高的目标奋进，终于取得了一个又一个新的突破，迎来了沪剧现代戏繁荣发展、百花争艳的美好春天。

第三节 超越时空的艺术魅力——谈沪剧《星星之火》

在上海中小学生沪韵大赛活动中，每当看到稚气未脱的孩子学演《星星之火》中的三重唱时，心里常常会涌起一种深深的激动。逸夫舞台的那次颁奖演出，观众对沪剧院优秀演员徐蓉带着两个中学生演的这个戏的“隔墙对唱”反响特别强烈，不仅掌声一阵又一阵，而且跟着哼唱的人越来越多，声音几乎盖过了演员，剧场反应的热烈远远超过我的想象。

上海人对这个沪剧现代戏一直怀有一种特别的感情。记得“文革”那个特殊的年代，很多上山下乡的上海知青在农村经常会情不自禁地哼起《星星之火》中“盼星星，盼月亮，左盼右盼想亲娘”的唱句。他们回家探亲时，唱的又常常是戏里的“过千水，走万山，迢迢千里到上海”。如今几十年过去了，这个戏不仅没有被忘却，反而像醇酒，使人觉得越陈越香。事实证明，优秀的作品经得起时间的考验，总是具有一种超越时空、经久不息的艺术魅力。



《星星之火》（1959年）中筱爱琴饰杨桂英

一、一滴水珠，映照大海

沪剧《星星之火》首演于1959年2月，当时就受到各方面热烈好评，同年4月又被拍摄电影，产生了更大的影响。这个戏的成功首先应归功于剧本创作，作为一剧之本的剧本提供了很好的基础。

《星星之火》剧本的主要执笔者宗华自幼喜爱文学，18岁毕业于上

海文生氏英文专科学校，早年从事越剧创作，1952年调入上海沪剧团担任编剧。如果说首次参加《罗汉钱》的创作，她对沪剧还不太熟悉的话，那么在为《星星之火》剧本执笔时，她到沪剧团已经多年，通过传统剧目《杨乃武与小白菜》的整理和对曹禺名剧《雷雨》的改编等一系列实践，对沪剧创作的规律已逐渐掌握，运用自如。宗华能写好《星星之火》，和她长期坚持深入生活也是分不开的。她当时经常到纺织厂跟班劳动，和不少纺织女工交了朋友，对她们的身世遭遇非常熟悉了解，没有这一生活基础，宗华笔下不可能出现这样一个好作品。

当初创作《星星之火》剧本时，遇到的最大困难就是如何从作为群体的包身工和规模宏大的“五卅”运动中寻找切入口。经过反复思考，决定以一个家庭的悲欢离合来反映这一时期上海产业工人生活斗争的时代风云。这个戏没有正面展示包身工残酷的劳动场面，也没有面面俱到地表现“五卅”运动的发生发展具体过程，而是描绘了一个杨桂英和她的儿子双喜从扬州到上海，来寻找在纱厂当包身工的女儿小珍子的动人故事。这个普通的劳动妇女家乡遭灾，丈夫又病死，乡下没有活路，想到上海谋生。他们满以为小珍子在上海已过上了好日子，谁知两个月不到，女儿已被折磨得不成样子。母女相见不能相聚，被一堵高墙活活拆散。通过杨桂英一家的痛苦遭遇和悲惨命运，作者生动形象地揭示了包身工制度的惨无人道和那场革命风暴形成的历史背景和社会原因。



《星星之火》（1959年）中筱爱琴、沈仁伟饰杨桂英、双喜



《星星之火》（2000年）中陈瑜、顾奇军、钱思剑饰杨桂英、小珍子、双喜

由点看面，由家庭看社会，以一滴水映照大海，这是沪剧《星星之火》剧本创作在艺术构思上最重要的特点。正因为有这样巧妙独特的切入视角，一部满台破衣烂衫、穷愁悲愤，反映当年包身工现象和“五卅”运动革命斗争的政治戏，才写得如此有声有色，引人入胜，甚至至

今仍牵动着无数观众的心。

二、泼墨煽情，催人泪下

由于准确地找到了切入口，《星星之火》的剧本写得比较顺利。1958年6月人民沪剧团赴首都参加全国现代戏展演的火车上，宗华详细地讲述了这个戏的故事内容，引起了大家的强烈兴趣。在北京的剧团住地进行过内部排练。回沪后编剧听取意见，继续进行了修改加工。剧团邀请著名话剧导演朱端钧为这个戏执导。

朱端钧是上海戏剧学院教授，当时担任学院教务长。这位学者型的导演学贯中西，不仅熟悉国外戏剧，对中国戏曲也有深入的了解。他独特的导演构思和处理，首先表现在深化剧本主题方面。他形象化地指出，“五卅”运动前的上海社会，像一个到处冒烟的大火药桶，而千千万万颗小火星正在其四周闪耀着，最后终将引起一场大爆炸。这是一个明确的导演视象，遍地火星越烧越旺这一基本趋势，构成了整个戏鲜明的贯穿线。他以极大的热情和精力，刻画将引起这场爆炸的点点簇簇的“火星”，极力拨亮导致革命烈火的点点“星火”。车间里庄老四企图调戏杨桂英，挨了一记耳光，正欲报复时，一个、两个、三个包身工，接连推着送料车故意向庄老四身上撞去，使庄老四狼狈地东躲西藏，无法发作。经过导演的巧妙处理，后面包身工们救护小珍子、参加罢工斗争等一系列行动的舞台场面令人难忘。连一贯被人欺凌的弱小可怜的包身工也起来反抗了，不正预示着一场大规模的革命风暴必将来临吗？这几个细节的处理对深化主题产生了重要的作用。

朱端钧导演构思的第二个特点是他对人物形象的细腻刻画。他说“最最要紧的是厘清角色的行动线，牢牢掌握人物成长的每个重要环节”。第一场杨桂英上场时，他要求演员不要唱原来的高音和漂亮的旋律，而是用低音来表现她一路讨饭到上海经历的艰辛困苦。当庄老四不让母女见面，“砰”的一声关上大门，并在屋里毒打小珍子时，他舍弃了

诸如扑到大门上去呼天抢地痛哭流涕的一般化处理，而是让演员如木雕似的凝固地站在那里，泪流成河。他说，杨桂英是一个从未出过远门的农妇，刚到上海无亲无眷，人单势孤，而且又偏偏在“生死疾病，听天由命”的包身契上按过手印画过押，此时她只能忍痛听命，忍受欺凌。这真切感人的形象使观众不能不淌下悲愤的眼泪。

《星星之火》之所以具有强烈的艺术感染力，与导演对一些感情戏精雕细刻、浓墨重彩的处理也有很大关系。这正是朱端钧艺术处理的又一个特点。戏中最感人的“隔墙三重唱”和小珍子去世两个场景，都经过他精心构思，反复加工。“隔墙三重唱”的形式，是过去沪剧没有的。他和作曲商议，借鉴外国歌剧中三重唱的形式，把它与沪剧演唱擅长抒情的特点结合起来，进行大胆的创造。这场戏演来既有哀怨欲绝的悲切，又有抱恨难抑的激愤，深深地打动了观众的心。他还加强了那堵象征帝国主义压迫的高墙的运用，要求演员在唱“隔堵高墙隔座山，活生生把亲人分隔在两旁”时，顺着墙从上到下看几遍，在“恨”字上加强戏的分量。又穿插了两个外国巡捕过场，强化了这一场景的艺术效果。

小珍子的死是全剧的中心事件，也是杨桂英性格转变的关键。朱端钧从排戏一开始就对这场戏紧抓不放。他说“要不惜工本地泼墨堆金，浓浓地狠狠地倾盆猛泻，尽情渲染，尽情铺排”。他调动了表演、音乐、配唱、音响效果等一切手段，运用了调度、停顿等各种舞台技法，大块大块地倾诉杨桂英对小珍子的思念之情。可是谁料想相见竟成永别，小珍子临死前慢慢睁开眼睛，终于见到了日夜盼望的妈妈。她唱着“亲妈妈，珍子可以回家门，躺在你怀里数那天上的小星星”，在妈妈怀抱中死去。这时导演不按通常的处理，没有让杨桂英扑到女儿身上大声痛哭，反而安排长时间的停顿，没有一声哭诉，只见嘴角抽动着，慢慢地抬起头，像在问苍天，颤抖的双腿无目的地往前慢慢移动，似乎要找谁哭诉心中无限的悲痛。就在杨桂英无目的地绕场一圈的同时，幕后唱起了四句伴唱“田园荒，奔四方，相送姑娘进纱厂，姑娘进厂像朵花，姑娘出厂像鬼样”。这几句伴唱把杨桂英的悲痛之情渲染得更加凄

惨强烈。接着杨桂英一阵眩晕，两块刚从放高利贷者手中借来的银圆，当啷当啷地掉落在地，这声音敲碎了杨桂英要救女儿出火坑的急切心愿。在众人的关切和救护下，杨桂英终于渐渐清醒，悲痛欲绝，轻轻地唱出“迢迢千里到上海，见儿一面难上难。好容易今朝有幸母女会，谁知道见面顷刻永分开”，这时她才跪着过去，扑到女儿遗体上放声痛哭。由于导演的精心处理，《星星之火》每演到这里，剧场里总是传来一阵阵抽泣声，观众几乎没有一个不掉泪的。

三、真情投入，满台是戏

沪剧《星星之火》取得的巨大成功，和戏里演员的精湛表演也是分不开的。这个戏角色众多，有名有姓的就有二十多个。当时人民沪剧团集中了一批好演员，就连那些出场不多的配角也演来绘声绘色，活灵活现。著名沪剧表演艺术家解洪元在戏中扮演日本大班川村，他出场点头哈腰推眼镜，装模作样几个动作几句话，就把这个伪善阴险、色厉内荏的东洋老板演得入木三分。扮演东洋婆的顾彩云、扮演拿摩温的杨云霞、扮庄老四的顾力群和扮黄色工会头目的张鹤亭都抓住了角色的独特个性，他们的表演给观众留下了很深的印象。

在戏中扮演小珍子和双喜的许帼华和沈仁伟，当时还是青年演员，参加《星星之火》演出，使他们得到了一次难得的崭露头角的机会。许帼华的表演真挚质朴，把一个包身工饱受欺凌和折磨的痛苦心情揭示得细致入微。沈仁伟的演唱，字正腔圆、韵味醇厚，也很受观众赞扬。著名沪剧表演艺术家邵滨孙出演工人领袖刘大哥，他一扫沪剧舞台的阴虚柔弱之风，从表演到唱腔都显示了一种难得的黄钟大吕的阳刚之气。“启发杨桂英”这段铿锵有力、苍劲浑厚的唱段成为邵派艺术的代表作，至今仍在沪剧爱好者中间广泛传唱。

《星星之火》的演出中，最值得称道的还是著名沪剧表演艺术家筱爱琴对杨桂英的成功塑造。这个戏在北京初排时，女主人公杨桂英曾由

丁是娥扮演。返沪后她身体不太好，主动推荐筱爱琴来演。过去一直扮演少女、少妇的筱爱琴，第一次改变戏路，演起她过去从未演过的农村中年妇女的角色。经过她的刻苦钻研和不断探索，她塑造的杨桂英成为沪剧舞台上工农兵形象中最有深度的一个。筱爱琴在塑造杨桂英形象时，紧紧把握人物的出身经历，性格特征和情感流程，努力进入角色的灵魂深处。她把自己的激情倾注到人物的内心世界和由此产生的形体动作中去，几乎和角色融为一体。使人感到角色闪光的地方，也是筱爱琴心灵闪光的地方。她在谈演出体会时多次说过，她有过和杨桂英相似的遭遇，因此，演出时内心充实，如同在演自己。她扮演的杨桂英，见到做包身工的女儿被折磨得不像人样，却无法救她，一张白纸黑字的包身文契像一堵高墙把人分隔开来，她叫着小珍子，眼泪流干了，站在墙外一动不动，像一座雕像钉住在那里。这无声的哭泣更加感人，看到这里观众的心都要碎了。

筱爱琴的唱也极富艺术感染力。她的唱腔流畅委婉，刚中带柔，清丽明快。她从不为唱而唱，总是用抒情的演唱把角色的欢乐、痛苦、希望等情绪传达给观众。这个戏的“隔墙对唱”用的是长腔中板基本调，如果不带感情唱，很容易平平带过。戏里她用深沉而真切的感情演唱，充分抒发了母女俩“相逢不能来相叙、隔堵高墙隔重山”的惨痛之情，每次演出都引起了人们强烈的共鸣。在记者招待会上揭露敌人阴谋的那段唱，用的是沪剧传统的赋子板。原来的唱法，是把几十句以至上百句的唱词一口气唱到底，节奏由慢到快。这次她尝试在演唱过程中紧贴剧情，几次插入“白口”，实践证明，这种插白和插唱不仅没有影响赋子板的完整性，反而在矛盾冲突中把剧情进一步推向了高潮，取得了更加动人的艺术效果。

时隔半个多世纪的今天，已无法看到当时沪剧《星星之火》的原版舞台演出。好在这个优秀剧目曾经摄制成同名电影，我们仍然能够通过银幕领略当年演出扣人心弦的精彩场面。如今曾参加这个戏创作演出的老一辈艺术家大多已离开了人世，他们的创作成就、表演经验值得很好

地总结和继承。

第四节 阿庆嫂因何成为家喻户晓的艺术典型——从由沪剧《芦荡火种》产生的文化现象谈起

沪剧是个擅长表现现代生活的戏曲剧种，沪剧历史上曾经创作演出过不少在观众中引起强烈反响的优秀现代戏。但是还没有一个剧目像《芦荡火种》那样，不仅闻名全国，几乎达到家喻户晓的程度，而且对整整几代人的文化生活都产生了持久、深远和重要的影响。

一、一个独特有趣的文化现象

沪剧《芦荡火种》创作于1959年，上海人民沪剧团首演于1960年，当时就受到各方面热烈好评。1963年12月应邀专程赴京演出，刘少奇、彭真、李先念、陈毅、薄一波和罗瑞卿等党和国家领导人先后出席观看，对这个戏作了很高的评价。赴京汇报归来，在上海美琪大戏院再次公演这个剧目，曾经创造过连演九个月、连满310场、观众超过51万人次的惊人记录。《解放日报》《文汇报》和《新民晚报》等上海三报为此先后发表长篇社论和大量报道。与此同时，北京京剧团把这个戏搬上京剧舞台，扩大了它的影响。毛泽东主席不仅亲临观看京剧演出，充分肯定，还对戏的修改加工提出了具体意见。



《芦荡火种》“智斗”（1980年）中丁是娥、邵滨孙、俞麟童饰阿庆嫂、刁德一、胡传奎

近年来沪剧表演团体几度恢复上演《芦荡火种》，每一次都受到广大观众的热烈欢迎。它的影响远远超越了文艺舞台，戏中阿庆嫂、刁德一和胡传奎等主要人物已成为全国家喻户晓、耳熟能详的典型形象。它巨大的人文价值和市场潜力正在被人们重新认识，深入开掘。当初新四军伤病员活动过的乡镇已根据《芦荡火种》戏中虚拟的地名“沙家浜”重新命名，还在当地较大规模地开发兴建了度假村和纪念馆，接待着成千上万慕名而来的中外游客。地因戏出名，借助戏的影响，今日沙家浜成了远近闻名的爱国主义教育基地和旅游胜地。

沪剧《芦荡火种》诞生已经半个多世纪，它的影响不仅没有随着时间的推移，逐渐淡化消失，相反作为一个历久弥新的经典剧目，越来越深地刻印在广大群众的心中。这一独特生动、发人深省的文化现象证明，优秀的戏曲现代戏同样能够拥有强大持久的生命力，也可以成为代代相传的舞台艺术经典。



《芦荡火种》（2001年）中马莉莉、邵滨孙饰阿庆嫂、刁德一

二、魅力来自深厚的生活底蕴

生活是艺术之源，戏曲现代戏的创作更离不开生活的启发和积累。沪剧《芦荡火种》从酝酿到诞生，同样经历了从生活中来的曲折过程，它的艺术魅力首先来自于作者深厚的生活底蕴。

这个戏的执笔者文牧是人民沪剧团的老编剧。沪剧《芦荡火种》的创作最初取材于崔左夫为解放军建军三十周年所写的报告文学《血染着的姓名》。为了收集创作素材，他曾多次到部队深入生活，进行了深入的参观采访。报告文学中关于东来茶馆老板胡广兴利用茶馆作为党的地下工作联络点，为救护新四军伤病员做了不少工作的描写给文牧很大的启发。胡广兴让自己侄子、地下党员胡小龙潜入湖中，用手托着小船去芦荡转移新四军伤病员的细节后来被经过加工采纳搬到《芦荡火种》的戏里。

在酝酿这一题材的创作时，文牧又大量调动了自己的生活积累。他年轻时当过演员，随着一些小型的申曲班，在上海郊县一些村镇跑码头

唱戏，对抗战时期江南水乡的风土人情和社会习俗十分熟悉。当时他上午往往在茶馆度过，边喝茶边听人讲新闻。“摆开八仙桌、招待十六方”的茶馆生活和进进出出三教九流的人物给他留下了深刻的印象。在这里他不仅听到了很多关于新四军和抗日游击队英勇战斗的传闻，也亲眼看到了形形色色的日本兵、汉奸和地头蛇。和平军士兵因为担心前途出路，苦闷得在这里互相吵架。人们怀着兴奋的心情讲述游击队严惩汉奸的种种传闻。他还听说附近有个草莽汉子用拾来的枪把一个正在剃头店理发的日本兵杀死，然后拉队伍打游击。这件事在茶馆曾引起不小的轰动，也使文牧听了久久不能平静。

在构思新四军抗日斗争题材的剧本时，他把这些生活感受不断地充实到去部队采访得到的创作素材中。两者有机地融合在一起，构成了他进行《芦荡火种》创作的坚实的生活基础。掩护新四军伤病员的斗争成为全剧主要情节线，而那场精彩生动、引人入胜的“智斗”的戏则很大程度上来自于他当年在茶馆内外的所闻所见和生活积累。后来在谈到这段创作经历时，文牧曾深有体会地说，36个伤病员的故事，“为什么吸引我，不只是它新鲜、传奇、有特色。假如没有我的生活积累，即使有一大堆宝贵的征文材料也引不起我的共鸣”，“没有我生活积累中的炸药，导火线就引发不出爆炸力”。

沪剧《芦荡火种》的创作源于生活，但又不是照搬生活。从生活到剧本，经过了作者艰苦的艺术创造。这个戏演出后不断有人对号入座，说戏中的阿庆嫂、刁德一、胡传奎和郭建光分别是现实生活中的某某人。文牧听了都没有认同，他笔下的人物有生活中的影子，戏里阿庆嫂来源于崔左夫文中所写的那个东来茶馆的老板胡广兴。在创作过程中，由于戏里男角色太多，剧团领导建议把茶馆老板改为老板娘，由著名演员丁是娥来演，文牧当下就接受了这个意见。谁知这样牵一发而动全身，人物性别的更改导致了全剧人物性格和命运的巨大变化。

原来茶馆老板起名阿兴，改为老板娘，只能称阿兴嫂了。“兴”是缩

口音，为了叫得响，把“兴”改成“庆”，索性让她叫阿庆嫂。要写老板娘，如果老板也在场，戏不免分散笔力，于是打发阿庆去了上海。阿庆嫂是个女的，如果孤身一人，要和胡司令、刁德一、刘副官和天子九这些人周旋又不太方便，于是设计了阿庆嫂曾救过胡传奎的往事，把他们的关系拉近一些，使这些人很难动邪念。这样写，不仅揭示了阿庆嫂为人的机灵沉着，也有利于表现胡传奎多少有点“感恩”思想。文牧过去在茶馆听到过不少关于投敌土匪也讲义气讲恩情的传闻，写了这一层关系，胡司令的形象有了立体感，也使阿庆嫂有了对付刁德一的挡风墙、保护伞，戏也能变得更丰满、更丰富。

刁德一的形象也是来自生活的一个杰出的创造。在那个年代，文牧曾遇到过不少这样奸诈狡猾的地头蛇。这种人熟悉当地的风土人情，善于察言观色，见风使舵，待人接物又往往笑里藏刀。他把这一类人物提炼概括，加上刁老太爷公子的身份和“留学东洋”的经历，与草包胡司令构成敌人营垒不同的层面，性格上也有鲜明的对比。这样一来，全剧人物关系更加错综复杂、矛盾冲突更加尖锐强烈，故事情节更加跌宕起伏，整个戏显得丰富耐看。

从生活到艺术，《芦荡火种》的创作经历了一次升华和飞跃。正因为这一升华飞跃是建立在作者坚实深厚的生活基础上的，因此才能登临过去沪剧现代戏创作从未达到的新的高度。从部队获得的间接生活，和来自自己早年亲身经历的直接生活，两者互相补充、渗透、融合，为艺术创造提供了丰富的源泉和强大的动力，最终造就了一个在全国家喻户晓、具有强大持久生命力的优秀戏曲现代戏。

三、把写人作为艺术构思的中心环节

沪剧《芦荡火种》之所以能够在戏曲现代戏创作上取得重要的突破，另一个关键因素在于作者匠心独运、别开生面的艺术构思。

过去沪剧现代戏大多反映当代社会家庭生活的悲欢离合，很少正面表现战火纷飞、风云变幻的革命战争。《芦荡火种》对共产党领导下的革命战争重大题材的深刻理解和准确把握使人感到生气勃勃、面目一新。这个戏描写的虽然是阳澄湖畔的一角，但却充满了错综复杂的矛盾和斗争，反映了相当广阔和深刻的历史内涵。

作者视野开阔，组织冲突多头并进，矛盾纠葛错综复杂。不仅描写了新四军对日寇和国民党顽固势力艰苦卓绝的斗争，而且表现了当地群众对土匪恶霸的深仇大恨，同时还揭露了日寇和“忠救军”的矛盾以及忠救军内部不同派系之间的钩心斗角，故事行进富有传奇色彩。很多情节常常是在山重水复疑无路的时候，翻出柳暗花明又一村的境界。可贵的是这个戏的传奇性没有游离于人物之外，而是起到了为人物塑造服务的重要作用。戏里那些令人紧张得喘不过气的地方，往往也是人物性格描写最见光彩的地方。

戏曲现代戏创作过去有一个很难避免的通病，就是正不压邪，反面人物往往写得活灵活现，而正面人物却缺少生气、缺少活力，总是显得苍白无力。《芦荡火种》在创作上最引人注目的突破就是打破了这一定势，写好了第一号人物，成功地塑造了一个亲切感人、真实可信的党的优秀地下工作者阿庆嫂的生动形象。

这个戏并没有脱离实际地一味神化英雄人物，把阿庆嫂写成能任意呼风唤雨、降妖伏魔的超人。相反的却是尽量把她生活化、平民化、乡土化。剧本给予阿庆嫂既是党的地下联络员，又是江南乡镇小茶馆老板娘的双重身份，把这两种看来很难协调在一起的身份融合在一个人身上，这样一来就自然生发出一幕幕精彩耐看、扣人心弦的好戏。阿庆嫂的独特个性和气质也鲜明地突现在人们面前。

《芦荡火种》把写活人物作为整体构思的中心环节，各种艺术手段都为写人服务，安排得有条不紊。正因为这样，阿庆嫂这一人物才能写得如此鲜活动人，成为后来文学艺术创作中深受群众欢迎的优秀典型形

象。在沪剧《芦荡火种》的剧本中，不仅阿庆嫂的形象刻画得有声有色，其他正面人物，如国恨家仇集于一身，视新四军战士为儿女，不畏敌人严刑拷打的沙老太；乔装改扮成江湖郎中，在敌人监视下以“藏头药方”传达县委指示的陈天民；带领新四军伤病员在芦荡坚持战斗，克服了各种难以想象的困难的指导员郭建光都给人留下很深的印象。戏里的反派人物也一点不脸谱化，心狠手辣、阴险狡诈的忠救军教官刁德一，曾经打过鬼子、后来又走上投敌不归路的草包司令胡传奎都写得活灵活现。甚至连刘副官、天子九这些敌营头目喽罗虽着墨不多，也显得各有个性。

四、努力寻求综合艺术的全面突破

沪剧《芦荡火种》创作的成功很大程度上还得力于这个戏综合艺术的全面突破，尤其是表演艺术的创新相当突出。

已故著名演员丁是娥是第一个在戏曲舞台上成功塑造了阿庆嫂形象的沪剧表演艺术家。她曾先后在《罗汉钱》《金黛莱》和《鸡毛飞上天》等优秀沪剧现代戏中扮演小飞蛾、金黛莱和林佩芬，为戏曲艺术表现新的时代、新的生活、新的人物作出了很大贡献，积累了丰富的经验。但是要演好阿庆嫂这样一个以茶馆老板娘的公开身份为党做地下联络工作的女共产党员，对于她来说仍是个全新的课题。为了在舞台上准确表现角色，丁是娥经历了一个艰苦的探索过程。

开始她对人物的理解并不深，总以为阿庆嫂以茶馆老板娘的身份作掩护，她身上应该有一种江湖气。她模仿过去生活中遇到过的一个茶馆小开娘的动作，走起路来足不着地，快得像阵风，提壶沏茶相当麻利，抹桌子更是三下二下就抹得溜光。但是观众却认为她演得总不太像。这使她很不是滋味，反复思索究竟怎样才能演像阿庆嫂。为此她看了不少反映地下斗争的书，下生活时又向部队侦察英雄讨教，还多次和编剧导演和其他演员商议。渐渐地，阿庆嫂的形象在丁是娥脑海中丰满起来。

她感到在茶馆老板娘和地下联络员之间，不能以偏概全，使人物失去了主心骨。阿庆嫂的服装、扮相，一举一动，确实要像茶馆老板娘的样子，应酬敌人时也会带几分江湖义气。但是在心里，阿庆嫂却把敌人恨之入骨，时时刻刻寻找机会解救伤病员，始终保持高度的警惕性和责任感。在以茶馆老板娘身份和胡传奎、刁德一周旋时，丁是娥的表演不卑不亢、不温不火、注重分寸、恰到好处。当胡传奎向刁德一介绍阿庆嫂时，她明显感到了刁德一的不信任，因此站在原地不动，仅用眼神随意打量了一下，只是上下稍微一看，但就在这刹那的眼神的运用中，充分表现了阿庆嫂的警觉敏锐和从容大方。阿庆嫂形象的成功塑造使丁是娥登上了她六十年表演生涯的艺术高峰。

同样，石筱英、解洪元、邵滨孙和俞麟童等前辈艺术家对沙奶奶、陈天民、刁德一和胡传奎等角色的创造也十分精彩，他们从不同的侧面衬托了阿庆嫂的形象。这些老艺术家都有自己创造的独特的唱腔流派。他们在作曲帮助下，一方面充分发扬深受观众喜爱的流派特色，一方面又从人物出发，对流派唱腔进行了改造和变化。这个戏在很大程度上促进了沪剧流派唱腔的发展，很多唱段成为不同艺术家流派新的代表作，至今在群众中传唱不息。

沪剧《芦荡火种》执导的导演处理也十分精彩，过去沪剧演出很少有“智斗”三重唱这样的表现形式，戏里以不同的造型、调度和唱腔刻画阿庆嫂、刁德一和胡传奎各自的内心活动，取得很好的艺术效果。在整体风格把握上，这个戏强调地域特色，从服饰造型、台词唱腔到舞台布景都具有浓郁的江南水乡韵味。沪剧《芦荡火种》的创新和突破，表现在编、导、演、音、美各个方面。

第五节 红灯是怎样点亮的

一个默默无闻的区属小剧团于1963年春节推出了一台连演三个月、震撼了上海剧坛的好戏。不久被移植成同名现代京剧红遍全国，后来又被拍成戏曲电影广为传播，产生了更大的影响。戏里一家异姓三代人，前仆后继参加革命斗争的传奇故事感动了亿万观众，剧中几个主要人物，从李玉和、李铁梅到李奶奶，甚至反面角色鸠山都成了神州大地家喻户晓、人人熟悉的艺术形象。不用说，这里指的是当年由上海爱华沪剧团创作演出的沪剧《红灯记》。时光流逝，今天的年轻人大多不了解这个戏搬上沪剧舞台曲折的编演过程，更不明白沪剧《红灯记》为什么会成为京剧样板戏改编的蓝本。这里就此作一些简单的回顾。

《红灯记》（1962年）中袁滨忠、韩玉敏、凌爱珍饰李玉和、李铁梅、李奶奶

一、剧本出自两位业余作者之手

事情要从1962年10月说起，那时爱华沪剧团上上下下正在为1963年春节选什么新剧目上演而发愁。爱华沪剧团是属于上海杨浦区的一个集体所有制的小剧团，过去有过一两个编剧，后因种种原因相继出走，团里已没有专职编剧。但是剧团又不能不推新戏，于是担任团长的沪剧老艺术家凌爱珍建议，由一些有一点文化的演职人员组成业余创作组。这个组的成员文化程度不高，缺乏专业经验，但是都有一股子热情，而且熟悉沪剧，熟悉舞台。他们边干边学习，在工作中增长了才干，积累了经验，作出了成绩，为剧团编写了不少新剧目。



《红灯记》（2004年）中茅善玉饰李铁梅

青年演员夏剑青是业余创作组的一个成员，平时勤奋好学，对剧本创作也很感兴趣，空余时经常跑图书馆，翻资料，找创作素材。一次从新出版的《电影文学》上发现《自有后来人》的电影剧本，觉得题材好，人物情节也生动，很适宜沪剧改编，便向剧团领导推荐。凌爱珍对编排新戏一直十分关心，看了就表示支持搞，但是团里有的同志担心搞

现代剧不上座。后来经剧团艺委会讨论，还是决定由业余创作组的凌大可和夏剑青着手改编。

当时剧团正在金山县农村演出，天气很冷，寒潮滚滚，凌大可和夏剑青都是演员，每天日夜两场戏，只能利用空余时间，见缝插针进行写作。他们先写出详细提纲，在一个严冬的上午，团艺委会和业余创作组的人员集中到演员宿舍，一个个坐在被窝上听读提纲，进行讨论。大家认为基础不错，也提了些意见。两位作者又经过一个多月的努力，于12月底完成了剧本初稿。

这个改编本结构紧凑，脉络清晰，全剧把李玉和作为全剧的核心，成功地塑造了一个临危不惧，宁死不屈的共产党员艺术形象。李铁梅和李奶奶在剧中的位置也比较恰当，主次分明，入情入理，人物描写生动鲜明，各有特点。对反面角色鸠山的刻画也没有脸谱化，着重表现他道貌岸然后面的阴险奸诈。剧本的成功改编为演出提供了扎实的基础。

二、应云卫把剧名改为《红灯记》

1963年1月该戏投入排练。爱华沪剧团虽然是个小团，对新剧目演出的质量却非常重视，为了使这个戏在艺术上能达到较高的水准，特地邀请著名电影导演应云卫担任艺术指导。

应云卫对这个戏从剧本修改到演出处理都作出了很大的贡献。首先是剧名的更改。戏的初稿名为《密电码》，应云卫看了本子说，中华人民共和国成立前有个话剧的剧名也叫《密电码》，我们最好避免起相同的名字。他指出，剧中的主要人物李玉和经常手提一盏号志灯，以红灯作为地下党联络的标志；红灯又是一家三代前赴后继闹革命的历史见证，既是贯穿全剧的重要道具，又寄托着闪耀革命光芒的深刻内涵；因此他建议改名为《红灯记》。大家觉得这个剧名确切、简明、响亮，都很赞成。从进入排练场起，这个戏就开始用《红灯记》的剧名，后来搬

上京剧舞台，剧名一直沿用下来，始终没有改变过。

应云卫另一个意见是剧本中缺少关于“李玉和为革命东奔西忙”的生动情节，他希望能向观众展示主要人物在这方面的具体行动。在他的启发下，两位编剧根据电影文学本上提供的李玉和去粥棚与地下党联系的几个镜头，增加了李玉和在粥棚脱险的整整一场戏。这场戏看来是个不显眼的过场戏，但对剧情的顺畅发展、对表现整个戏的时代背景和社会氛围、对展示李玉和和普通群众的亲密关系都起了十分重要的作用。

原来剧本中，痛说革命家史是正面展开的。应云卫对爱华的演员很熟悉，他担心扮演李奶奶的凌爱珍年纪大了，受嗓音条件限制，恐怕未必能充分表现出来。他主张采用电影倒叙手法，舞台上重现17年前李玉和手提号志灯，怀抱师兄留下的遗孤，带着满身斑斑血迹来见师娘，以他的大段唱腔来叙述师父与师兄在“二七”大罢工中与敌人英勇斗争和惨遭杀害的情景。这一匠心独具的舞台处理大大增强了演出的艺术感染力。沪剧《红灯记》的演出凝聚着应云卫的不少心血，他对这个优秀剧目的贡献，大家一直铭记在心。

三、关于结尾铁梅生与死的争议

这个戏的剧本初稿对结尾的处理完全遵循电影文学本的描写，为了掩护把密电码送往北山游击队的战友，铁梅最后在烈火中英勇牺牲。戏排到最后几场时，两位编剧越来越觉得这样的结局固然可以揭露敌人的凶残，表现革命者坚贞不屈的大无畏精神，但是祖孙三代都倒在血泊里，似乎过于压抑，没有给观众带来应有的希望。他们逐渐产生了让铁梅活着的新的想法，并按照这一构思重新改写了戏的结尾，铁梅在游击队掩护下终于摆脱了敌人的追捕，继承父亲和奶奶的遗志，带着密电码上北山，继续参加抗日斗争。

谁知这一修改在剧组内却引起了不同意见的激烈争论。艺术指导应

云卫觉得铁梅在烈火中壮烈牺牲，意境高，气魄大，更感人。支持修改的同志却以为铁梅不死更能体现红灯代代相传的立意，当时谁也说服不了谁。有人悄悄地来找作者，要他们不要太固执，不能得罪了应老师这位权威，以后剧团还要请他来排戏的。两位编剧说，艺术问题要允许争论，相信应老师不会计较。由于双方意见相持不下，剧团领导决定两个结尾都排，让观众来鉴定评判。应云卫素来豁达大度，为了表示尊重作者的意见，决定先按照剧本修改的结尾排练。

1963年春节，爱华沪剧团在红都剧场首演沪剧《红灯记》，市文化局副局长吕复等一些领导和专家出席观看。演出结束后，他们热烈称赞铁梅不牺牲的处理，认为这样修改立意更深，格调更昂扬，感情上也更能接受。观众对这样的结尾也报以阵阵热烈的掌声。实践已经作了结论，应云卫看到这样的情况，也欣然接受这一处理，表现了艺术家的气度和涵量。另一个结尾，尽管布景早就制作完成，已没有必要再投入排练。此后上海文艺舞台不断有相同题材的剧目推出，市文化局都建议采取铁梅上北山的结局。长春电影厂获悉后，也按此对已摄制完成的电影《自有后来人》的结尾重新进行了补拍修改。

四、综合艺术的整体突破

沪剧《红灯记》之所以能打响，舞台综合艺术的整体突破也是很重要的原因。这次排练由刚从戏剧学院导演专业毕业分配来的青年导演王育执导，除艺术指导应云卫外，剧团还特地邀请刘如曾、崔可迪、金长烈、朱士场、陈绍周和应玉兰等戏剧学院和上海人艺的一批著名专家分别担任作曲、舞美设计、灯光设计、服装设计和化妆造型。二度创作班子通力合作，导演在艺术指导的帮助下，以明快而又凝重的总体构思，充分调动各个艺术部门的积极性、创造性。特别把电影表现手法运用到戏曲舞台上，引起了观众的强烈兴趣。音乐唱腔既富有时代气息又发挥沪剧唱腔的流派特色；舞美设计简练朴实，灯光照明重在营造气氛，人

物造型突出性格身份，都取得很好的效果。

由于这个戏场次较多，其中第五场“说家史”又需倒叙，而当时演出的红都剧场舞台狭小，不能吊装景片。为避免换景时间过长影响观众的情绪，应云卫提出了“计秒换景”的方法，即定人定岗定上下路线，要求每一场景的转换（包括抢妆）在不亮场灯、不停音乐的条件下，一律不得超过30秒。在他的精密安排下，所有演职人员齐心协力，终于达到了每场换景不超过30秒的目标。这样快速度的换景抢妆，当时在上海戏曲院团是个创举，它的实现保证了整台演出一气呵成的效果，解决了大家多年来想解决而未解决的老大难问题。这一“计秒换景”法，后来也被中国京剧院在京剧《红灯记》演出时所采用。

沪剧《红灯记》演员阵容也很强，袁滨忠、韩玉敏和凌爱珍分别扮演李玉和、李铁梅和李奶奶，反面人物鸠山和王警尉则由凌大可和吴乐声扮演。他们在剧中的表演都十分精彩。袁滨忠改变了过去风流小生的表演路子，满脸络腮胡子上台，粗犷英武，活脱脱一个中年铁路工人的形象。他的流派唱腔也有很大的发展，在华丽圆润的嗓音中增添了刚强和壮烈的亮色，显得刚柔相济，声情并茂，不知迷倒多少沪剧观众。特别“刑场”那段抒发李玉和革命豪情的“壮志凌云”的演唱脍炙人口，使人久久难以忘怀，成为沪剧袁派唱腔的新的代表作，至今仍在沪剧爱好者中间传唱不息。韩玉敏演出了生活在劳动人民家庭的女孩子特有的天真活泼和聪明机灵，把人物思想性格成长发展的脉络揭示得层次分明。“归家”那场“灯映红心心更红”的唱段充分发挥了她的演唱特色，唱出了对亲人的深切回忆，对敌人的满腔仇恨和实现长辈遗志的坚定决心。凌爱珍演李奶奶也十分出色，她的表演沉着冷静，细腻老到。这台戏的演出深受观众喜爱，剧场门口熙熙攘攘，每天亮着“客满”的红灯。舆论界也是好评如潮，报纸电台杂志发表了大量的报道和评论。北京的《剧本》月刊于1964年2月发表了沪剧《红灯记》剧本，并特地刊登了编者按，指出在根据电影文学本《自有后来人》改编的几个剧种的本子中，沪剧改编本是较成功的一个，他们向全国的剧团推荐这个剧本。

五、一盏红灯放光华

中国京剧院是最早根据沪剧本子改编成京剧演出的，1964年8月，剧组人员专程到上海观摩爱华沪剧团《红灯记》演出。当时正在演出京剧《自有后来人》的哈尔滨京剧团的编导和主要演员们也来沪观看。后来由剧协出面召开南北《红灯记》艺术交流座谈会，爱华沪剧团的同志介绍了创作演出的体会。

1964年11月，爱华沪剧团派出凌爱珍、袁滨忠、韩玉敏、凌大可、王育和徐德甫（剧团党支书）六位代表去北京观摩中国京剧院的《红灯记》的演出。在观看演出休息时，受到毛泽东主席的亲切接见。毛主席称赞说："你们小剧团能搞出这么个戏是不容易的。"他希望爱华沪剧团今后多编多演好戏。

1965年春，中国京剧院来上海演出京剧《红灯记》，沪剧和京剧两个《红灯记》剧组再一次互相观摩，互相交流。

这以后不久就发生了"十年动乱"，一切历史都被颠倒，中国京剧院演出《红灯记》时，原来一直注明"根据上海市爱华沪剧团演出本改编"。被称作"样板戏"后，就把这一注明完全取消，沪剧《红灯记》被彻底否定，剧组主创人员遭到残酷折磨，主要演员袁滨忠被迫害致死。

"但等那风雨过百花吐艳"，历史又恢复了它的本来面貌。沪剧《红灯记》在上海沪剧发展史和中国戏曲现代戏创作演出历史上的地位得到了很高的评价。2004年9月，为庆祝中华人民共和国成立55周年，上海沪剧院再次上演沪剧《红灯记》，钱思剑、茅善玉和马莉莉这三位在观众中享有盛誉的沪剧著名演员分别扮演李玉和、李铁梅和李奶奶，红色经典重现沪剧舞台，上海又兴起令人振奋的一股《红灯记》的热潮。一盏红灯放光华，好戏活在观众心中，人们不会忘记当年为沪剧《红灯记》的改编和演出作出过贡献的老艺术家们。

第六节 从《雷雨》改编看沪剧的曹禺情结

话剧《雷雨》是我国著名剧作家曹禺先生的代表作，它发表于20世纪30年代中期，曾经在中国剧坛产生过巨大的影响。沪剧改编《雷雨》很早以前就开始了，从现有的资料看，申曲前辈艺人施春轩早在1938年就以幕表戏的形式演过《雷雨》，这以后沪剧舞台上《雷雨》的改编演出一直没有停止过。正是在这样不断积累的基础上，才会有1959年沪剧明星会串那次非常成功的《雷雨》演出。



《雷雨》（1959年）中丁是娥、解洪元、王盘声和袁滨忠饰繁漪、周朴园、周萍和周冲

一、忠于原作的剧本改编

《雷雨》之所以几十年来一直受到观众的喜爱，成为沪剧舞台上久演不衰的保留剧目，首先应该归功于曹禺先生的话剧原作。作为“五四”以来我国现代文学史的经典作品，话剧本为沪剧改编提供了非常好的基础。担任这个戏改编的著名剧作家宗华始终把尊重原作、忠实原作放在首位，改变了沪剧过去搞幕表戏对原作任意解释，很不规范的现

象。它的艺术成就是在不断修改加工的过程中取得的。



《雷雨》1959版演出后演员合影，前排左起石筱英、杨飞飞、小筱月珍、丁是娥，后排左起邵滨孙、王盘声、赵云鸣、袁滨忠、解洪元

沪剧《雷雨》保持了曹禺话剧原作的戏剧结构，从角色设置、情节发展到人物走向都没有作大的明显的更动，同时在很大程度上保持了曹禺作品在艺术形象塑造上鲜活生动、多姿多彩的风貌神韵。《雷雨》原作一共写了八个人物，每个人物都成为中国戏剧舞台令人难忘的艺术典型。沪剧改编的人物刻画体现了原作的精髓。出现在观众面前的繁漪不是平面的、单线条的，而是复杂的、多侧面的和立体的。她在感情上既有对爱情执着追求的一面，又有反复无常的一面；在性格上既有叛逆反抗的一面，又有克制妥协的一面；在身份上既有作为“铁匣子里的家雀”的苦闷烦恼的一面，又有显示自己周公馆女主人地位的矜持端庄的一面。她在戏里既是封建礼教的背叛者，又是封建制度的牺牲品。

第二幕繁漪和周萍再次相见的戏写得相当动人。由于第一幕吃药受到周朴园的逼迫，繁漪心中感到非常痛苦，她向周萍倾诉，希望从自己

所爱的人那里得到同情和安慰，这是这节戏的第一层。谁知周萍不仅没有给她丝毫慰藉体贴，相反采取漠不关心的冷冰冰的态度。这使繁漪无法忍受，愤怒的火炙烤着她的心，她不顾一切地揭露了周朴园当年玩弄抛弃周萍生母的罪恶历史。这第二层戏里，繁漪对周萍还心存幻想，希望用周家“能够闷死人”的历史和现实唤醒周萍的爱。当周萍说出“你以为不是父亲的妻子，可是我还承认我是父亲的儿子”那样的话时，繁漪万万没有想到，一下子惊呆了。她责怪自己“瞎了眼睛早没有把你看清爽”，从此开始走上对周萍进行报复的道路。这三层戏的处理峰回路转，跌宕起伏，既层层递进，又异峰迭起，不仅戏好看抓人，而且把繁漪此时此际复杂多变的心态刻画得准确细腻，鲜活生动。



《雷雨》中马莉莉饰繁漪



《雷雨》（2006年）中茅善玉、朱俭饰繁漪、周萍

尊重原作，忠实原作，是沪剧《雷雨》改编的一条很重要的经验。在这方面不是没有教训，那种标新立异，哗众取宠，任意歪曲原作精神，随意处理剧中人物的做法缺乏对历史起码的尊重态度，到头来也得不到观众的认同。

二、戏曲化的艺术处理

当然忠实于原作不等于照搬照演，沪剧《雷雨》这个版本之所以能够经受住时间的考验，成为沪剧舞台上久演不衰的经典保留剧目，另一个重要原因在于改编者了解沪剧，熟悉沪剧，从剧种本体特点出发，进行了成功的发挥和创造，把一个话剧剧本完完全全地戏曲化、沪剧化了。

戏曲和话剧毕竟是两种不同的艺术样式，要把一个话剧作品搬上戏曲舞台，照搬照抄当然不会有好的效果。改编也是一种创作，也需要倾注无数心血，付出艰巨的劳动。沪剧《雷雨》首先根据戏曲演出的需要，在场景安排上有所突破，把原剧的四幕两景改为八场四景。像繁漪和周萍的对话、周萍与四凤的谈情这些戏不再放在人来人往的客厅，而

改在远离周朴园房间、不易被人发觉的花园里进行，不仅更合情理，也为演员表演提供了更宽阔的活动天地。

改编者还按照戏曲演出的要求尽可能减头绪，更多地突出繁漪的主线，用最大的篇幅展现她的性格、命运和心路历程。其他的线索和头绪则有所压缩，鲁贵和鲁大海的戏都适当地进行了精简，整个演出显得更加集中凝练。第二幕中由于和周萍谈崩，繁漪的思想、情绪和心态已发生了微妙的变化。她摆出周公馆女主人的身份，把四凤辞退，打发回家。和第一幕终于委屈地喝下周朴园硬要她喝的药不同的是，这时的繁漪几乎爆发了，竟当众回绝周朴园要她去大夫那儿看病的命令，甚至轻蔑地嘲笑他，"忘记了自己是怎样的一个人"。这一行动预示繁漪心中报复周家两代人的火种已经点燃，势必造成不可挽回的可怕后果。对繁漪感情和行动的重要转折，沪剧《雷雨》的揭示细致而又生动。

沪剧《雷雨》在戏曲化方面的另一成功之处在于感情戏的精心处理。在长期的艺术实践中，沪剧逐渐形成了擅长表现家庭悲欢离合，感情起伏跌宕的特色和传统。一出《雷雨》把沪剧的这一特色和传统发挥到淋漓尽致的程度。表现鲁妈在周公馆与周朴园再次相遇的戏，由于调动了戏曲各种特有的艺术手段进行渲染强化，更显得声情并茂，扣人心弦。"撕支票"在话剧原作中并不十分突出，可是到了沪剧里，经过反复强调，反复渲染，构成了一场感情浓烈、催人泪下的好戏，第三幕里的"四凤独叹"也是一段观众熟悉喜爱的感情戏。可是翻遍话剧剧本，也找不到这段戏的半点影子，那是沪剧编剧根据四凤的性格感情的发展新增加的，放在这里，大大增强了剧中人物的感情力度，取得了意想不到的强烈效果。

沪剧《雷雨》戏曲化的成功处理还表现在唱段的安排组织上。唱是沪剧塑造人物、吸引观众的重要艺术手段。这个戏各种唱段设置安排的可贵之处在于妥帖自然、顺理成章，丝毫没有给人话剧加唱的感觉，再加上唱腔设计、曲调选择的匠心独运，反复推敲，戏里很多唱段优美动

听，深受观众喜爱。剧中“盘凤”“幽会”“吃药”“撕支票”“四凤独叹”等唱段在沪剧爱好者中流传很广。这个戏之所以成为保留剧目，这些优美唱段的存在和流行，也是一个重要的原因。

三、群星璀璨的五九版演出

《雷雨》是一个群戏，场上八个人物，个个都有戏，个个都出彩。光有一两个好演员，很难把这台戏演活演热闹。1959年这次演出之所以取得巨大成功，除了有一个改编的好本子，更重要的是有一台善于创造角色的好演员。

由于对角色的深入挖掘和成功创造，参加这台演出的丁是娥被人们誉为“活繁漪”，得到专家和观众的很高评价。戏里她和周萍最后一次单独会面时的表演相当精彩。丁是娥努力表现繁漪在绝望中的苦苦挣扎，强调人物内心压抑的递增和转化。开始她强压心中的痛苦和怨恨，默认了周萍和四凤的关系，并表示愿助一臂之力，结果繁漪的自我压抑遭到周萍的生硬拒绝。接着丁是娥用更加低声下气的口吻哀求，这里大段的反阴阳曲调，她唱得缠绵悱恻，哀怨凄苦，要用自己的痛苦处境打动周萍，最后是繁漪提出一个令人难以理解的建议——“与四凤合住一起”。这几句唱，丁是娥唱得急切认真，好像这种荒谬绝伦的办法也是一种出路。当这种苦苦哀求和委曲求全得到的却是周萍的怒骂，甚至还要她去死，这时繁漪内心深处最后一点希望才彻底泯灭。在表演时，丁是娥不用剧烈的大动作，只是后退几步，颓然坐下，自言自语地说“完了”。声音轻而清，冷漠至极。这时的沉寂预示着一场毁灭周公馆的风暴即将到来，丁是娥也在这段看似软弱无力，实则有千钧之重的台词中完成了对繁漪形象的精心塑造。

使人久久难忘的还有解洪元的精湛表演，观众看到了一个外表威严、内心空虚、多侧面的周朴园。解洪元没有把他演成简单的反面人物，相反在表现这个人物自私、冷酷和伪善的同时，也展示了他不无忏

悔、真实复杂的人性的一面。解洪元演绎这个角色自然顺畅，不浮不假，沉得住气，内心相当充实。再加上地道苍劲的唱腔，可以说周朴园是解洪元艺术生涯中演得最出色的角色之一。

此外王盘声演的周萍、杨飞飞演的四凤、石筱英演的鲁妈、邵滨孙演的鲁大海和赵云鸣演的鲁贵都给人留下了难以磨灭的深刻印象。就连当时还是青年演员的袁滨忠的表演也广受赞许，他扮演周冲唱的那段“在一个冬天的清早晨”至今传唱不息，成为袁派唱腔中最受欢迎的代表作之一。

四、《雷雨》接力棒代代相传

时间过去了半个多世纪。曾参加五九版演出的老艺术家都先后离开艺术舞台，沪剧《雷雨》的接力棒传到了一代又一代中青年演员手中，他们不仅继承了老艺术家丰富的表演经验，自己也有不少新的创造。近年来每次看沪剧《雷雨》，经常会想到《朵朵红云》中的一句唱词“滚滚长江向东流，波浪滔滔永不休”。在我的印象中，有几台沪剧《雷雨》的演出质量也达到了相当高的水平。

沪剧院1990年的演出，荟萃了当时实力最强的一批著名演员，阵容强大，流派纷呈。马莉莉的繁漪扮相端庄大气，演出了人物雷雨般的性格，颇有几分丁是娥的神韵。汪华忠的周朴园遵循解派路子，道貌岸然中见老谋深算。茅善玉、孙徐春扮演四凤和周冲表演充满朝气，使人感到如春风扑面，和煦清新。诸惠琴演出了鲁妈极其难得的沧桑感，张杏声成功揭示了周萍在潇洒举止下隐藏着的懦弱的灵魂。沈仁伟演的鲁贵，举手投足，一言一行都散发着那种委琐卑怯、玩世不恭的习气。王明达打破莽撞粗暴的框框，演出了鲁大海对母亲孝顺、对妹妹呵护的人情味。他们的演唱各有特点，各具风格，给观众很大的艺术享受。

2006年3月，长宁沪剧团把沪剧《雷雨》演到了遥远的西欧国家，

参加了爱尔兰科克艺术节，这是沪剧第一次以完整大戏的形式在欧洲亮相。爱尔兰科克艺术节是与爱丁堡艺术节齐名的欧洲重要艺术节，这台由著名沪剧演员陈甦萍、陈瑜领衔主演的《雷雨》演出深深打动了艺术节的观众，他们把它称为有趣的“上海歌剧”，当地媒体评价，这台戏“故事极其生动，演技非常精湛”。

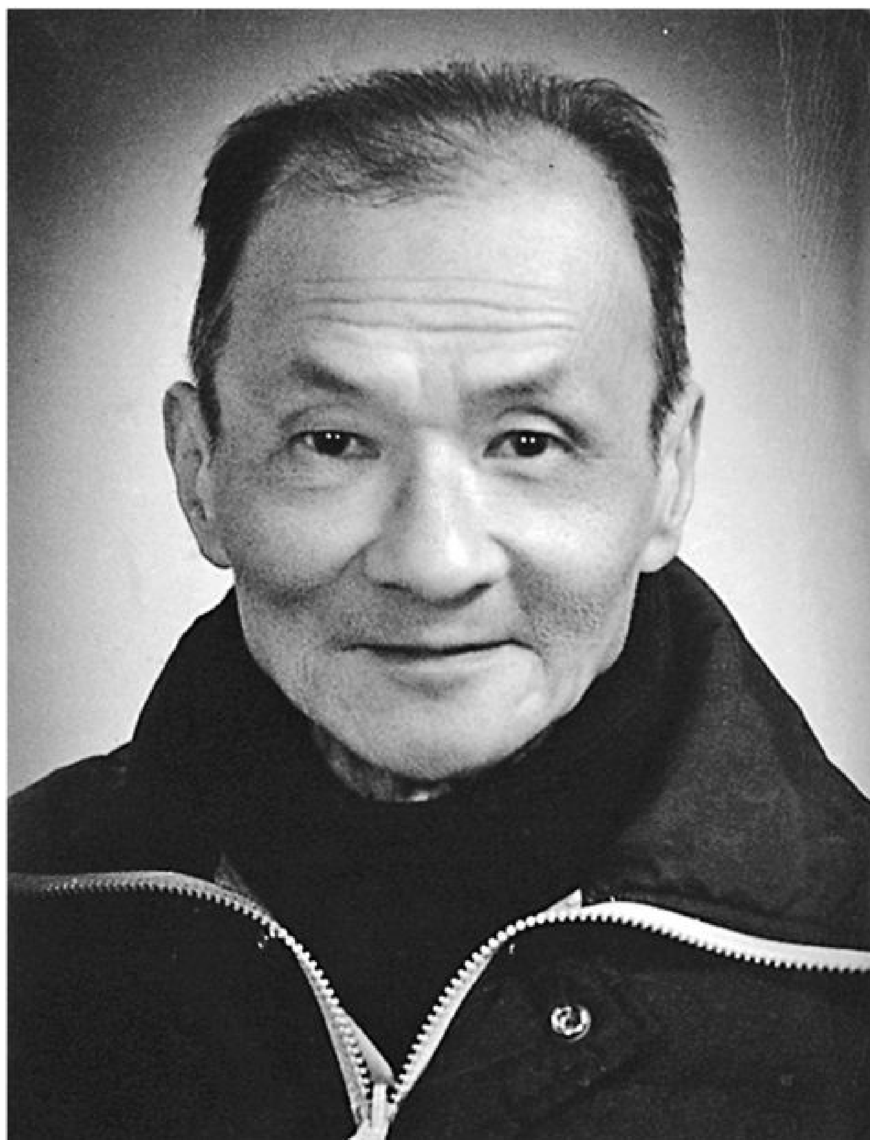
沪剧院2010年赴京举行“百年曹禺百年沪剧”演出活动的新版沪剧《雷雨》又引起观众的强烈兴趣。剧本作了新的加工，过去一直演青春少女四凤的著名沪剧演员茅善玉，第一次出演剧中的女主人公，以她特有的悟性和灵气，塑造了一个与众不同的崭新的繁漪形象。对这个角色，茅善玉有她独特的理解和体现。她在繁漪的思想行动中找到了一条贯穿始终的主线，那就是对爱情的执着追求。正因为找准了角色性格、感情、行为发展的内核，她在台上的表演充满自信，对角色的演绎如行云流水，准确流畅，自然沉稳，丝毫没有生硬做作的感觉。在剧中分别饰演鲁妈、周朴园、周萍和鲁贵的陈瑜、王明达、朱检和凌月刚都是具有相当功力的著名演员，刻画人物性格鲜明、生动鲜活。新一代青年演员洪豆豆和王森分别扮演四凤和周冲，他们富有生气的表演为整出戏增添了青春活力。由于对繁漪一角的精彩塑造，茅善玉获得了“二度梅”的殊荣。

很多人说，沪剧圈存在一种微妙的曹禺情结。曹禺的代表作，从《雷雨》《日出》《原野》到《家》，都先后搬上了沪剧舞台，盛演一时。几十年来不知有多少沪剧团体演过曹禺的戏，光是《雷雨》就有数不清的不同演出版本，它们的演出风格迥异，呈现出百花齐放，争妍斗艳的喜人景象。沪剧演出曹禺作品已成为一种连绵不断、薪火相承的宝贵传统，这方面沪剧在全国戏曲剧种中独领风骚，构成了现代戏曲史上一条相当罕见的独特的艺术风景线。

沪剧和曹禺是一个非常值得回味研究的话题。通过对曹禺作品的改编演出，沪剧不仅丰富了自己的演出剧目，赢得了更多观众，而且从中

吸取了艺术营养，提升了文化品位，一大批演员通过曹禺作品的演出得到了锻炼，提高了知名度。沪剧改编演出的曹禺作品目前已形成一个比较完整的系列，如能择时举行一次专题的展演活动，开展有关的研讨活动，相信一定会受到各方面的欢迎。这样的活动将成为又一个契机，促使更多根据曹禺剧作改编的好戏出现在今后的沪剧舞台上。

第七节 土编剧写出了传世作——记沪剧剧作家文牧



文牧

曾经以沪剧《罗汉钱》《芦荡火种》等优秀作品震惊全国剧坛的著

名剧作家文牧，因患病医治无效，于1995年6月23日去世。6月29日上海数百名戏曲界人士怀着沉痛的心情参加了在龙华殡仪馆举行的追悼会，与这位为沪剧创作作出了卓越贡献的国家一级编剧告别。

一、演员出身的“土编剧”

文牧原名王文爵，又名王瑞兴，上海市松江县人，他生于1919年8月17日。小时候就对当时开始盛行于浦江两岸乡村的滩簧艺术产生兴趣，经常在放学后背了书包去看对子戏、同场戏演出。小学毕业后他曾到米行当学徒，由于热爱演唱艺术，他于1936年离开米行，正式拜师学唱申曲。他学过演员，组织过剧团，编写过不少幕表戏，跑码头，走南闯北十几年。1948年参加丁是娥、解洪元创办的上艺沪剧团，次年又兼任编剧，开始启用笔名文牧。1952年起成为专职编剧，曾先后担任上海沪剧团、人民沪剧团艺委会副主任、艺术研究室副主任，是中国戏剧家协会会员、上海作家协会会员。沪剧院的同仁们都亲切地把这位演员出身、从未进过大学门的土编剧称为“文相公”。

文牧从艺近60年，对沪剧事业有很深的感情，在艺术上执着追求，作风严谨。他当演员认认真真，一丝不苟，因在《赤叶河》一剧中成功地创造了王大富的形象，1950年春节上海第一届地方戏曲竞演活动中获得演员一等奖。仅小学毕业的文牧很早就有志于从事沪剧剧本创作，他勤奋好学，博闻强记，经常在演出之余埋头读书，在参加幕表戏编排的实践中，开始积累了丰富的创作经验。正式担任编剧后，他努力从事现代题材剧目的创作，在不同的历史时期，都以自己优秀作品为繁荣发展沪剧事业作出了贡献。

二、《罗汉钱》《芦荡火种》成了传世之作

1951年，文牧创作的现代剧《好儿女》在上海第二届地方戏曲春节

竞演活动中获编剧个人和整个剧团集体两项荣誉奖。不久，他和宗华、幸之合作，根据赵树理短篇小说《登记》改编的反映新中国农村妇女翻身解放的现代剧《罗汉钱》，在观众中引起强烈的反响，进京参加1952年第一届全国戏曲观摩演出又获巨大成功。毛主席、周总理都来看了这个戏，几位作者荣获文化部颁发的剧本奖。之后，又由当时的上海海燕电影制片厂搬上银幕，拍成电影在全国放映，扩大了沪剧在全国观众中的影响。 1954年，他与汪培合作，根据刘飞翔小说《春天》改编的沪剧《金黛莱》，成功地塑造了英勇抗击美国侵略者的朝鲜劳动妇女的动人形象。这个戏参加华东戏曲会演获得了剧本奖。1958年，他和宗华等集体创作的表现民办教师忠诚人民教育事业的现代戏《鸡毛飞上天》又深受观众欢迎。接着他又投身于反映抗战时期地下党和革命群众掩护新四军36个伤病员的故事的现代戏《芦荡火种》的创作，再一次取得引人注目的成绩，这个戏于1963年12月赴首都演出，得到领导、专家和广大观众的一致好评，并受到刘少奇主席的接见。北京京剧团把这个戏改编成京剧《沙家浜》，毛主席看过此剧后曾给予肯定和赞扬。文牧创作的现代戏在沪剧发展史上作出了突出的贡献。他在戏里塑造的小飞蛾、林佩芬和阿庆嫂成为人们熟悉和喜爱的艺术典型，文牧本人也成为在上海戏剧界有重要影响的著名剧作家。

三、鲜明的创作风格和独特的艺术追求

文牧之所以能在现代戏创作中取得卓越的成就，是与他长期坚持深入生活分不开的。他曾当过米店学徒，学艺后又经常在江南城镇跑码头。他是观察生活的有心人，有空经常上茶馆听新闻，对当时社会上三教九流形形色色的人物都相当熟悉和了解；对生动活泼的群众语言也熟记于心，创作时就能左右逢源，得心应手。中华人民共和国成立后，文牧对下乡、下厂、下部队深入生活更加重视。创作《芦荡火种》，他最初是从建军三十周年的一篇征文《血染着的姓名》中受到启发，产生了

表现地下党营救新四军伤病员题材的强烈冲动。他曾多次采访当时36位伤病员的幸存者，还到当时曾战斗在阳澄湖一带的部队搜集素材，听当地群众和部队领导同志回首往事，这些活动为他创作《芦荡火种》打下了坚实的生活基础。如果没有长期的生活积累，没有及时的跟踪采访，文牧的笔下不可能出现像阿庆嫂、郭建光、沙奶奶、胡传奎和刁德一这些有血有肉、具有独特个性的生动艺术形象。

平时他很反感人家说沪剧是“话剧加唱”。他觉得，外行人说说还行，而有些沪剧同行也认为自己剧种特点就是话剧加唱，这不是笑话吗？沪剧来自农村，历来载歌载舞，以前从未见过话剧，何来话剧加唱？

为了反驳这种论点，他在创作《罗汉钱》时有意识地作了两方面的努力。一是挖掘沪剧传统曲调，在开幕闭幕合唱时用“进花园”，“燕燕做媒”用“紫竹调”，“小晚赠钱”用“寄生草”，“小飞蛾相亲”用“吴江歌”，“夫妻相争”用“绣腔”。二是在舞台调度上与导演配合，尽量用“链条箍”“如意头”“拔鞋式”等传统表演手段，让大家看看，沪剧啥地方是话剧加唱。果然后来写《芦荡火种》里的“芦苇疗养院”“阿庆嫂办嫁妆”，也都戏曲化而力避话剧加唱。在戏里还特地设计了一场充分体现戏曲表演特色的“智斗”三重唱，真是用心良苦。

文牧是演员出身，编戏时首先考虑舞台场面要“活”。曾在一个戏里，写了个“参军青年别家”一场，有句唱词叫“舍不得故乡的家山树”。导演与评论家都说此句有语病，“家山树”一字令人费解。其实，这里是分别指舞台上左右前后屋、山、树三个景片装置。演员在台上触景生情，可以对着这些景片侧身转眼，自由活动，起到了情景交融的良好效果。更何况为什么留恋这家、山、树，前几场已有铺垫，观众一目了然，并不费解。他很不服气地咕了一句“剧本是给演员演的，又不是小说只供人读的”。

文牧在创作上取得成功的另一重要原因是他几十年一贯的严肃认

真、精益求精的工作作风，他写作速度算不上快手，但一旦接受创作任务讲究苦心经营，拿出的作品总能达到相当水平。为一句台词、一个唱句，他经常搞得茶饭不香，坐卧不安，反复推敲，仔细琢磨。对于已经上演的剧本，他从来没有满意的时候，总是一遍一遍改，一次一次加工，使剧本质量不断得到提高。正因为如此，他的很多作品才能成为传世之作，产生巨大的社会影响。

文牧不仅重视现代戏的创作，而且在沪剧传统剧目的整理改编方面也取得了很高的成就。他当过演员，熟悉舞台，熟悉传统，懂得沪剧传统剧目的精华所在，在整理改编时态度极为谨慎，小心翼翼，生怕丢失了戏里哪怕一丁点儿好的东西。同时他对存在于一些沪剧传统剧目的庸俗、低级和小市民气的糟粕深恶痛绝，敢于大胆改造，推陈出新。他整理改编的沪剧早期传统剧目《庵堂相会》《陆雅臣卖娘子》等都深受广大观众喜爱，至今在沪剧舞台上久演不衰。

文牧是一位优秀的共产党员。他于1956年9月加入中国共产党，曾长期担任剧团工会主席和党支部委员的职务。几十年如一日，以共产党员的标准严格要求自己，襟怀坦白，生活朴素，对同志诚恳坦率，对青年热情帮助，深受群众敬重，成为大家学习的榜样和楷模。1956年被评为上海市先进工作者，1978年又被评为市文化局先进工作者。1983年10月文牧办了退休手续，但他仍时刻关心院里的一切，主动承担了编写《沪剧志》的工作。他不仅自己努力回忆提供情况，而且不顾年迈体弱到处奔走采访，掌握了大量材料，为《沪剧志》和沪剧院的史志工作作出了重要贡献。作为一个共产党员，退休后坚持回院参加组织生活和出席各种会议，从不无故迟到缺席。为照顾他的身体，院里领导多次要他乘出租车来院，但他勤俭成习惯，一直不肯叫车。他体谅组织，体谅剧院，直到病重就医，从未向组织提出过任何要求。

当得知自己的病情严重后，文牧不是消极等待，而是积极与病魔作顽强的抗争。他期望重返阳澄湖芦荡，继续寻找当年新四军战士坚持斗

争的足迹，写一本《芦荡火种》的续剧，讴歌阳澄湖和沙家浜地区翻天覆地的巨大变化，为沪剧事业作出他最后的贡献。然而病魔终于无情地夺去了他的生命，一代沪剧剧作名家永远离开了我们。我们将永远怀念这位用自己优秀剧作为沪剧艺术发展作出了卓越贡献的著名剧作家。

第五章 为海派文化崛起发展作出重要贡献的沪剧表演艺术家

第一节 引言

“两千年历史看西安，一千年历史看北京，一百年历史看上海”。近代上海在短短一百多年的时间迅速崛起，在中国城市发展史上可以说是一个奇迹。文化是体现城市竞争力核心资源，有了自己的文化，城市就有了血脉和生命。海派文化正是体现上海这座城市生机活力的灵魂和源泉。

海派文化的长廊，一百多年来涌现了许多有成就、有影响的名家巨匠。作为海派文化一道引人注目的风景线，从花鼓戏、本滩、申曲到沪剧，江山代有才人出。一代又一代的优秀演员，他们以筚路蓝缕的开拓、艰苦卓绝的奋进，把沪剧艺术不断推向新的高度。

沪剧舞台星光灿烂，夺目耀眼。海派文化哺育造就了众多杰出的著名沪剧演员，他们又以自己的天赋和努力，为海派文化的兴旺发展作出了卓越的贡献。他们的奋斗历程和艺术追求体现了海派文化海纳百川、不断跨越的包容创新精神。

过去常说，戏曲是演员的艺术。沪剧更是这样，一代又一代的优秀演员始终站在沪剧综合艺术的中心位置，有的成为海派文化的大师级人物。沪剧的好演员，在申城家喻户晓，上海人对他们的身世、流派和代表剧目耳熟能详，如数家珍。

第二节 从童养媳到申曲皇后——记王雅琴

在沪剧历史上，前辈艺术家王雅琴是一个非常重要的人物。她亲身经历了本滩、申曲和沪剧几个不同的历史时期，曾经当选“申曲皇后”。1941年是她第一个把申曲改名为沪剧，参加创办了上海沪剧社；是她第一个邀请大批话剧电影艺术家加盟沪剧创作；也是她，第一个把立体布景灯光、油彩化妆造型等现代剧场艺术引进沪剧舞台，实现了滩簧戏在上海这个大都市的一次华丽转身，也促成了作为海派文化一支重要力量的沪剧艺术的跨越和升华。



王雅琴

一、童年被卖为童养媳，艰难学艺刻苦成才

王雅琴本来姓洪，名根娣。1917年出生在浙江镇海的一个贫民家庭。7岁那年父亲为了养家糊口，出海运煤，但多年杳无音信，家乡又闹灾荒，她和母亲只得以野草头当饭吃，后来实在熬不下去了，乘了一艘小舢板来到上海，找到父亲的一个师父，在一个过街楼的后面暂时住

了下来。她曾在一家小学读过一个月书，但看到妈妈靠给人家缝缝补补维持生活，根娣人虽小却很懂事，不忍心加重妈妈负担，毅然退学，每天到菜场去拾菜皮，帮助妈妈艰难度日。



《孟丽君》中王雅琴饰孟丽君



《金沙江畔》中王雅琴、筱爱琴饰金秀、珠玛

好不容易盼到爸爸回来了，但一家人却高兴不起来，因为他得了肺病，已被老板解雇。偏偏祸不单行，小根娣又染上伤寒，为治病把爸爸带来的仅有的一点解雇费都化掉了，全家又陷入贫病交迫之中。当时爸爸的病因为无钱医治而加重，妈妈只得含泪把病好不久的根娣卖给本滩艺人王筱新做童养媳。

王筱新是沪剧本滩时期很有影响的艺人，他看中了根娣生得端正，人又有灵气，有心将她培养成本滩演员。根娣喜欢学戏，她没有钱买票看戏，但当时住的八仙桥菜场附近，聚集着不少唱宁波滩簧的艺人。布幔围成圆圈，他们就在里面唱戏。根娣人小，常常从布幔的空隙处钻进去看。她深深地被戏里的情节打动，有时也会情不自禁地学唱“相公呀！”“小姐呀”。有时因没买票被拉出去，但一转眼她又从另外的地方

钻进去看。

其实王筱新夫妻本来想买个女儿，但又担心女儿长大了要出嫁，辛辛苦苦教唱戏，嫁了别人会落个一场空，所以说定买童养媳，身价一百元，还规定结婚前，不准和父母来往。当时根娣一家哭成一团，但她想到过去戏里有“卖身葬父”的故事，现在自己是“卖身为父治病”，心里也多少有点安慰。她挥泪告别双亲，独自来到王家，被王筱新改名为王雅琴，从此开始了学艺生涯。



沪剧老艺术家（前排左起韩玉敏、小筱月珍、杨飞飞，后排左起解洪元、汪秀英、王盘声、丁是娥、凌爱珍、赵春芳、王雅琴、邵滨孙、石筱英、丁国斌）

靠着这一百元钱，爸爸又熬过了四年。他去世时女儿只被允许回家磕了个头，此后妈妈回了老家。雅琴下决心好好学戏，希望有朝一日能挣钱养活妈妈。当时她学戏遇到最大的困难是一口宁波话改不过来。一出《卖花香》的小戏就是专为纠正她口音而排的。她被一个字一个字地纠正，白天黑夜地练，甚至睡梦中也会唱起来。经过短短三个月，终于克服了语言障碍，为学好本滩打下了基础。

教她戏的王筱新是个严师。在教《绣荷包》时，戏里的第一绣，尾字的拖腔“啊”要唱十几板，难度比较高，一下子学不会。她天天苦练，

一次王筱新让她唱，她又唱走了调，王筱新冲上来一个巴掌，她从厢房跌到天井，摸着脸上的血不敢哭泣。这样不知练了多少遍，她终于把一个“啊”字唱准了。三年学艺，王雅琴先后学会了《卖馄饨》《卖桃子》《卖冬菜》《卖红菱》等卖头戏，《赵君祥》《庵堂相会》《借黄糠》等同场戏，还有《喜字开篇》《大西厢》等开篇。学会这些戏对她日后的舞台生涯起了重要作用。

二、剧种经她定名沪剧，成为海派文化重要支柱

在王雅琴学艺期间，本滩逐渐改称申曲，有了不少新的发展。当时她边学戏边演出，在观众中开始有了一定的影响。王筱新把自己的演出班子从新兰社改名为新雅社。这个演出团体后来成为与文月社、子云社和施家班齐名的申曲四大班社之一。这里的“雅”字就是指王雅琴。

一个学艺才不久从未顶过正场花旦角色的小姑娘居然挂上班子的名，有些演员不太服气，故意跟王雅琴闹别扭。一次演《蓝衫记》，原演母亲的演员临时提出来要换角色，她来演女儿，让王雅琴演母亲。这时开场的锣鼓响了，她已抢先化妆上台演女儿了，王雅琴被这突如其来的变化慌了手脚。正在犹豫时，王筱新一面为王雅琴改装，一面鼓励她，“雅琴，你唱，我知道你能唱好”。说着他挑起门帘，朝她挥挥手，硬是把她逼上了台。王雅琴听胡琴悠悠地拉了过门，终于进入角色唱了起来。凭着平时苦练的基本功，她演得非常成功，赢得观众热烈掌声。这次不仅没有难住王雅琴，反而促成她从此演开了正场花旦，那时她年仅16岁。

王雅琴的扮相端庄秀丽，在滩簧戏圈内外是非常出名的，再加上嗓音清亮，演唱委婉动听，表演注重真情实感，所以迷倒了不少观众。当时上海电台相当多，影响也比较大，像国华、富星、友谊、大陆和中法

等受欢迎的电台每天都有一小时申曲节目。他们争相邀请，王雅琴成了大忙人，每天都要接到听众几十个点播电话和许多来信。她演唱的《卖红菱》制作成唱片，也相当风行。1937年友谊电台在听众中发起评选“申曲皇后”的活动。不久《申曲周刊》上就刊登了“王雅琴当选申曲皇后”的消息。各报纷纷报道，一时成为上海街谈巷议的新闻，许多同行和观众纷纷向她祝贺。她当时又惊又喜，再三表示感谢大家的鼓励。

1941年，以王雅琴为首成立了一个新的表演团体，起名时颇费斟酌。她觉得现在自己演的已不是小曲小调，而是相当完整的戏剧，不应再叫申曲，需要有个更准确的剧种名称。作为发源发展在上海的代表性的戏曲剧种，最合适的莫过于叫沪剧了，于是她把演出团体定为上海沪剧社。这是历史上第一次正式把申曲改名为沪剧，在当时确实是一次大胆的尝试。王雅琴平时非常喜欢看话剧、电影，常常把话剧电影中的表演手法学习借鉴到申曲舞台上来。她在上海沪剧社排的第一个戏《魂断蓝桥》，就是根据当时美国好莱坞同名影片改编的，她请来了不少话剧、电影界朋友参加创作。第一次把现代剧场艺术引进沪剧舞台，采用立体布景和灯光，还把水粉化妆改为油彩化妆，同时试行严格的剧本制和导演制。

王雅琴善于吸收话剧电影的长处。排《魂断蓝桥》时，她请导演像排话剧电影那样分析剧本主题、人物性格和规定情景。戏里她演舞蹈演员，其中有一段赶往车站与奔赴前线的恋人话别的戏。为了更准确地表现人物的内心活动，她反复练一个摔跤的动作，好几次跌破了皮，跌出了血，袜子也摔破了好几双，直到她自己和导演满意为止。

这样巨大的变革引起轰动效应。观众好评如潮，戏屡演屡满。其他申曲表演团体看在眼里，纷起仿效，都把沪剧作为自己的剧种名称，引进现代剧场艺术也蔚然成风。王雅琴的艺术实践，经受了时间的考验。在她的带领下，沪剧在十里洋场的上海影响不断增强，逐渐成为擅长创新变革的海派文化的重要支柱。

王雅琴在台上气质高雅、雍容华贵，早年就有“小梅兰芳”之称。这种说法也传到当时居住在上海的梅兰芳耳中。他听说王雅琴专演闺门旦，扮相又有点像他，非常高兴，曾特地请王雅琴去他的住处作客。王雅琴当场唱了一段《庵堂相会》中的“问叔叔”，梅兰芳听了赞赏有加，向她询问了申曲的演变发展情况，鼓励她在艺术上勤学苦练，力求上进。中华人民共和国成立后，王雅琴去北京演出，专程去看望梅兰芳。梅兰芳还提起当年往事，称赞沪剧艺术不故步自封，能坚持走创新之路。这两次与大师的交往，给王雅琴留下很深的印象。

三、打开沪剧和海派文化新的艺术天地

上海的解放为王雅琴打开了新的艺术天地。她所在的文滨剧团改建为艺华沪剧团，由她担任团长，在表现新时代、塑造新人物、开拓海派文化新境界方面作了艰苦的努力，取得很大的成绩。王雅琴带领的艺华沪剧团在创作演出新剧目方面一直非常努力，她自己在艺术上也不断有新的追求，先后主演了《皇帝与妓女》《孟丽君》《九件衣》《妇女代表》《黄浦怒潮》《金沙江畔》《不准出生的人》《丰收之后》和《三代人》等剧目。其中《皇帝与妓女》获上海春节戏曲竞演一等奖，《妇女代表》获得华东戏曲观摩演出演员一等奖。

此时的王雅琴戏路更宽广，塑造的人物更丰富多彩，更难得的是她演不同的角色都能抓住角色的性格特点，演来生动鲜活，引人入胜。她演的孟丽君相当出色，不但形象英俊潇洒，而且运用身段水袖等传统戏曲手段很见功夫，这在沪剧演员中是不多见的。以说长篇《孟丽君》著称的著名评弹演员秦纪文父女看得着了迷，写信向王雅琴讨教，还到她家里去交流，孟丽君同孟丽君见了面，有谈不完的话。当时市文化局还安排主演过《勇士的奇遇》的法国著名电影明星钱拉？菲力普来看这个戏。看完戏他十分激动，到后台伸出了大拇指，连连夸奖王雅琴“你演得太好了”！

中华人民共和国成立后，王雅琴把主要精力放在现代戏的演出上，在运用戏曲手段表现现代生活方面进行了可贵的探索。在《妇女代表》这个戏里，她成功地塑造了中国新一代农村妇女的动人形象。她对戏中的张桂容这一角色的创造进行了刻苦的钻研，完全摒弃了过去演闺阁旦那种软绵绵、轻飘飘的身段和台步，她演张桂容完全像一个农村劳动妇女，走路脚的着力点是踏实坚定的，重心的位置在脚底的全部。新时代使这个人物对生活充满了希望，走路步伐的姿态很轻快很自信。戏曲的一些传统手段被王雅琴非常妥帖地用来表现现代生活，像张桂容和丈夫争夺柴棒的戏就使用了"一扯两扯"的戏曲身段，渲染了紧张有力的舞台气氛。戏的高潮，丈夫要赶张桂容走时，王雅琴用了一个非常强烈的动作，跳上坑顶，两手分开高举土地证。一个停顿和亮相，把对角色新的理解和戏曲传统手法结合得十分巧妙，成为塑造人物相当有力度的一笔。

王雅琴演的《黄浦怒潮》中的阿英和《金沙江畔》的金秀表演细腻真切，都给人留下很深印象。后来她演《丰收之后》的赵五婶也很成功。以前王雅琴较多从外部形象开始准备角色，为了演《乱世佳人》，她去百乐门和埃尔令舞厅观察外国女子穿裙子的体态动作，学会了用拇指和中指拎裙子的习惯和轻盈纤巧的舞步。在演《天下父母心》中一个吸鸦片的浪荡女子时，她在大世界附近电线杆旁、阴暗的弄堂角落寻找生活原型。演现代戏她认为更需要内心的体验，她扮演《丰收之后》的赵五婶是个利索精明、聪慧能干的农村女支书。王雅琴在台上不是一副干部模样，高高在上，不苟言笑。相反在处理和丈夫分歧时，语调既温和又严厉，眼神中又疼爱又气愤，内心透着恨铁不成钢的感觉。一位观众看完戏特意等在剧场门口，上下打量着王雅琴说："侬演的伲农民干部像透像透。"

正因为王雅琴艺术上的杰出成就，1957年，中国戏曲研究院张庚院长曾邀请她专程去北京给全国编导演学习班作戏曲如何表现现代生活的经验介绍。

王雅琴不仅是位优秀艺术家，在生活中也非常可敬可亲，她积极要求上进，曾多次参加全国文代会，受到过毛主席接见，也上过天安门观礼台。抗美援朝期间，她带领艺华沪剧团义演，为志愿军捐献了半架飞机。 1959年她光荣地加入了中国共产党，还先后担任过市人民代表、区人大常委、区政协副主席、全国剧协理事和市文联委员等职务。

王雅琴因病于2003年去世，享年86岁。她的音容笑貌，她的艺术创造，她的戏德风范，久久留在人们心中。

第三节 海派大师曾被赶出学堂门——记石筱英

在老一辈的沪剧艺术家中，石筱英的表演功力是有口皆碑的，到了中年，由大家闺秀改演老旦彩旦，艺术上达到炉火纯青的境界。青衣转身也铿锵，她扮演《阿必大回娘家》中的雌老虎，上台一个亮相，几句白口就把这个角色自私刻薄、外强中干的性格勾画得活灵活现。至今沪剧舞台上演这个角色，还没有一个演员能超过她。电影表演艺术家赵丹看这个戏的演出时，对石筱英的演技也佩服得五体投地，惊呼她比斯坦尼还斯坦尼。这位创造了沪剧石派艺术、被誉为沪上海派艺术大师的著名演员却有一个凄凉悲惨的童年。



石筱英



《叛逆的女性》（邵滨孙、石筱英主演）



《阿必大回娘家》中石筱英饰雌老虎



《罗汉钱》中丁是娥、石筱英饰小飞蛾、五婶



《芦荡火种》中石筱英饰沙奶奶

一、“滩簧婆”被赶出学堂门

石筱英原名潘大星，20世纪20年代出生在上海南市董家渡万金码头永镇里一个贫苦工人家庭。她出生不久，父母相继亡故，全靠卖瓜果为生的祖父抚养。9岁时她被本滩艺人石根福、石美英夫妇领养，改名为石筱英。养父母在南市开办了一个小小的戏班子，叫福英社，经常在南

洋桥、八仙桥一带演出。上海南市那密如蛛网的弄堂，大大小小的“弹格路”，石筱英从小非常熟悉。她的生活之路和艺术之路，正是从这样满是菜皮、垃圾和污渍的弹格路上开始的。

从进石家起，养父母就要她跟随老艺人学卖唱。养父母说：“卖唱是为了糊口，要生活，就要学会卖三寸舌，吃开口饭，这是唱戏艺人的本钱。”筱英懂事地点了点头。南市的居民大多是生活在社会底层的劳动者，他们上不起戏院，每天黄昏就在弹格路上花一两个铜板看艺人卖唱。小小年纪的石筱英就跟着卖唱先生手中的胡琴，风里来雨里去，天天上街“卖三寸”。卖唱生涯使石筱英备尝生活的艰辛，夏天冒着酷暑，冬天顶着风寒，唱得口干舌燥。一个铜板一个铜板地拆帐，拆到50个铜板，她才好歹为自己挣到了两角多的一天伙食钱。

她家附近有座教会办的学校，她很想去读书，好不容易说通了家里人，白天上学，夜里卖唱。没想到一天卖唱时，偏偏遇到同班的一个女同学。第二天她在班里大叫大嚷“啊，滩簧婆竟敢和我们在一个教室上课”。石筱英一走进教室，就招来劈头盖脸的臭骂，嬷嬷知道后不仅罚石筱英立壁角，还逼她在圣母像前跪了半个钟头。受到这样的侮辱，她咬着牙对大人说：“书，我再也不读了，只能认了卖唱的命。”

二、真切动人的石派艺术

几年的学艺卖唱，使石筱英学了不少戏。小小年纪，已经显示了自己的艺术才华。在养父母的带领下，她从街头卖唱逐渐到进游乐场进戏院。演出的剧目也从早年的对子戏、同场戏发展到《华丽缘》《双珠凤》《玉蜻蜓》《黄慧如与陆根荣》《阮玲玉自杀》《秋海棠》《啼笑因缘》《骆驼祥子》《叛逆的女性》和《大雷雨》等弹词戏、连台本戏和西装旗袍戏。石筱英当时年纪轻、扮相好，艺术上又肯刻苦钻研，敢于改革创新，她在舞台上塑造的罗湘绮、虎妞、湘兰夫人、沈凤喜、徐纫秋和刘若兰等艺术形象给观众留下了很深的印象。人们把她创造的艺

术流派称为石派。

石派艺术讲究唱做并重，在表演和唱腔上都有自己鲜明的特色。她平时喜欢看电影，对阮玲玉、胡蝶主演的片子尤其欣赏，常常连看几遍，不知不觉地把她们的表演方法用到自己的戏里来。她先后搭班文滨剧团、施家剧团，后来又与邵滨孙担纲组建中艺沪剧团，曾与许多沪剧名家同台献艺，她虚怀若谷，博采众长，通过学习借鉴，丰富发展了自己的表演路子。

石筱英的表演细腻质朴，真切动人。她演戏总是从人物出发，运用各种艺术手段，准确地刻画人物独特的思想性格和感情。她塑造的艺术形象往往具有一种特殊的艺术魅力。在《叛逆的女性》剧中，她把一个希望冲破封建礼教枷锁的青年寡妇徐纫秋演得有血有肉，栩栩如生。人们至今还常提起她在这个戏“花园会”中真挚感人的表演。她三次劝“叔叔你不要太走近”，每一次都处在不同的心态情感，从考虑叔嫂名分、家庭舆论的压力到对新生活的向往，把徐纫秋此情此景非常复杂而又十分矛盾的心理刻画得丝丝入扣、准确细腻，曾打动了多少观众的心。

石筱英的唱腔也有自己的鲜明的特点，她的唱不仅音色甜美，韵味浓郁，而且绘声绘色，声情并茂。《大雷雨》第三幕在“我是为了原谅你”的唱段里，她对沪剧长腔长板作了细腻的艺术处理，感情波澜起伏，一层深似一层，最后把运腔的速度减慢。从慢中板自然延伸为慢板，使人物感情得到更深一层的开掘，揭示了刘若兰软弱善良的个性。石筱英在沪剧曲调的发展上是有很大贡献的。她在处理《大雷雨》第四幕刘若兰出走后的唱段时，感到传统的散快板还不能表现人物在特定环境中的思想情感，与作曲一起研究，把散快板的自由节奏重新组合，适当放慢速度，再加上旋律起伏变化的过门，发展成一种崭新的“快板慢唱”，终于成功地表现了刘若兰在暴风雨中彷徨、挣扎、怨愤、绝望的复杂感情。此后她所创造的这一快板慢唱形式成为沪剧演出经常运用的基本曲调。

三、演活老旦彩旦的海派文化大师

中华人民共和国成立之初，上海戏剧界曾爆出一条新闻，以擅演少女、少妇著称的石筱英即将改演老年彩旦。原来当时新组建的上海沪剧团准备排练根据赵树理小说《登记》改编的现代戏《罗汉钱》。没想到领导安排角色时决定让她演媒婆五婶，她先是一愣，继而想到，这是领导交给的任务，不能犹豫彷徨，而且一定要努力演好。经过她不断探索，一个巧言令色势利媒婆的形象活灵活现地出现在沪剧舞台。

沪剧《罗汉钱》在北京举行的全国第一届全国戏曲观摩演出中荣获剧本奖、演出奖。石筱英和扮演小飞蛾的丁是娥同获演员一等奖。《罗汉钱》的演出成功标志着石筱英在艺术道路上一个新的飞跃。从此她在这条新开拓的艺术道路上不断进取，先后塑造了《母亲》中坚贞不屈的母亲，《鸡毛飞上天》中自私自利的顾婉贞，《大雷雨》中刻薄势利的马老太，《雷雨》中善良质朴的鲁妈，《芦荡火种》中大义凛然的沙奶奶，《阿必大》中欺软怕强的雌老虎和《金绣娘》中阴险狡诈的老板鸭。

在石筱英后期塑造的角色长廊里，给人印象最深的莫过于雌老虎。《阿必大》是沪剧传统剧目，很多前辈艺人都演过雌老虎的角色。石筱英借鉴吸收了他们的表演经验，又加以丰富发展创造。如开头那段自报家门的唱，她加入了大段插白，让角色叙述带儿子白相大世界的情景，既讲究语言节奏和气氛的变化，又运用面部表情和形体动作来揭示人物性格。在提到“宝贝儿子”时，眉开眼笑，特别是讲到“就此一张‘当哨车’票勿曾买呀”，更是心花怒放，再配上用手帕抿嘴一笑的动作，一个贪小自私的村妇形象简直被演活了。她演雌老虎的凶横，不仅是打骂呼喝，还用一种咄咄逼人的眼神，使阿必大看见她就噤若寒蝉。她还通过雌老虎与陆阿大、婶娘各个层次的关系的处理表现这个人物欺软怕硬，笑里藏刀的一面，使角色具有一种极为难得的立体感。

石筱英晚年在《金绣娘》一剧中创造的老板鸭形象也使人久久难忘。为了演好这个伪保长太太，她对角色形体动作细细琢磨，想起口技演员孙泰学鸭叫时模仿鸭子走步的姿势，那种惟妙惟肖的神态使她受到启发。她又想起在乡下演出时看到村里鸭子受惊后急飞快步，鸭子在闲散时的慢走。她从形体动作上找到了感觉，在台上进行夸张的、绘声绘色的表演，把老板鸭刁钻阴险又愚蠢可笑的性格揭示得淋漓尽致。从五婶到雌老虎，再到老板鸭，石筱英创造的三个反派角色都给观众留下了很深的印象。

石筱英的演唱也显得更加成熟、更加感人。《杨乃武与小白菜》中"淑英告状"的唱段是她这一时期唱腔艺术的代表作。她用"凤凰头"这种不受板眼限制的散唱板式，并以传统"大园场"落腔来作大段"赋子板"的前奏。开头这段唱腔处理既表现了杨淑英在滚钉板后四肢无力而又精神紧张的状态，又以强烈的音乐气氛为下面无伴奏清板作好铺垫，达到了欲抑先扬的效果。下面的赋子板，八十多句唱一气呵成，她唱来口齿清晰，字正腔圆，运气自如，紧而不催，快而不乱，把杨淑英有胆有识、临危不惧、庄重沉着的性格刻画得很有深度。

石筱英的精湛艺术不仅引起观众的强烈反响，也受到专家们的很高评价，赵丹称她是"沪上极为难得的真正的海派艺术大师"。上海戏剧学院专门请她去给导演系、表演系的学生讲艺术欣赏课。课堂上回想起当年被赶出学校门的经历，石筱英不由百感交集，热泪盈眶。

四、曲终人去音不逝

在舞台上石筱英创造了令人拍案叫绝的石派艺术，在舞台下，她的高风亮节至今仍为人们深深怀念。几十年来她对广大观众始终一腔真情，坚持送戏到群众中去，足迹遍于天南地北。她曾赴朝鲜前线慰问中国人民志愿军，又去北京十三陵水库工地进行慰问，1979年她还赴广西为参加自卫反击战的英雄部队演出。平时下乡演出，她的认真是出了名

的。农村交通不便，而乡村农民来看夜戏不便，就加演日场。她说下乡来了，就要千方百计让更多的乡亲看到戏。农村演戏，台下孩子满场穿，场子里闹哄哄的。石筱英在后台再三告诫演员，不能因为台下乱，台上就松，千万千万。她带头以身作则，认真演好每一场戏。晚年的石筱英还不顾年老体衰，多次到上海港煤炭装卸公司，为职工作示范辅导。

1988年3月，石筱英因病住院，面对绝症，她神情坦然地表示，要战胜病魔，争取再上舞台，向父老乡亲告别。她还希望多到剧场向青年演员说戏，为沪剧新人的成长尽到最后的责任。在电视台举办的演唱会上，她终于又和热爱她的观众重新见面。石筱英对青年演员的成长一直非常关心。就是在这个演唱会上，她收下了诸惠琴、陈瑜、陈甦萍和倪幸佳这四个关门弟子。

四个月后，石筱英与世长辞。人们从四面八方赶起来向她告别，“花开总有花落时，今夜曲终音不逝。”石筱英创造的艺术形象和石派艺术将长留人间。

第四节 为柔美海派引进黄钟大吕——记解洪元

2015年11月，上海剧协和沪剧院隆重举行著名沪剧表演艺术家解洪元诞辰100周年的纪念活动，不仅推出了他代表剧目的系列专场演出，还召开了专家座谈会，研讨总结解洪元艺术成就和艺术经验。大家在缅怀他戏德艺风的同时，对他创立黄钟大吕的解派艺术、为沪剧艺术和海派文化发展作出的巨大贡献给予很高的评价。

一、从逃离师门到扎实学艺

解洪元曾经被观众称为沪剧皇帝。他创造的解派艺术是沪剧最有影响的男声流派之一。他是江苏镇江人，生于1915年4月11日。父亲是曾追随孙中山先生闹革命的热血青年，很早就因病去世。解洪元幼年丧父，母亲投靠亲友，含辛茹苦把他养大，生活相当艰难。



解洪元



《借黄糠》中饰李俊明

少年时代的解洪元有一次从箱底发现一张孙中山签发给他父亲的委任状，兴冲冲只身去闯南京，以为可以用它来找一个职业，不料无人理睬，后来流落到苏州。在玄妙观遇到京剧班社演戏，产生强烈兴趣，主动投奔，被花脸演员杨奎官收为徒弟。当时学京戏，师傅要求很严，动辄挥鞭抡拳，14岁的解洪元经常被打得死去活来。他不堪忍受，半夜起来对熟睡的师傅恭恭敬敬三鞠躬，然后偷偷地跑回上海家中。

解洪元京剧虽未学成，但这段经历却使他终身受益。他后来创造的解派唱腔，有不少借鉴了京剧曲调。回上海后，他看到当时本滩的演出，也十分喜爱。经人介绍进了丁少兰戏班，拜艺人侯国廷为师，开始学唱本滩。这一次解洪元学得很用功，几个月下来已经能唱一些小角色。

后来在敬兰社，解洪元接触到当时被称为小生泰斗的夏福麟，听到他舒展大方、浑厚有力的演唱，觉得很适合自己的嗓音，下决心向夏福麟学戏。由于解洪元当时已经拜别人为师，夏福麟不肯正式把他收归门下，但他却学得更起劲，死心塌地跟，亦步亦趋学，在艺术上打下了比较扎实的基础。解洪元17岁起参加中山社在杭嘉湖一带漂泊卖艺。他以

青年人特有的锐气尝试走新路，把当时轰动上海的京剧《火烧红莲寺》搬上申曲舞台，还以清装演过《狸猫换太子》。当时艺人文化程度很低，解洪元小时读过几年书，义不容辞地担当起改编的工作。好在当时申曲实行的是幕表制，只要分场次、定内容、派角色就可以。角色的台词、唱段和动作都靠演员临时发挥。经过几年闯荡，中山社在杭嘉湖站稳了脚跟，解洪元也得到了很大的锻炼，在艺术上逐渐走向成熟。



《白毛女》中饰杨白劳

二、闯荡江湖造就了申曲皇帝

“八一三”淞沪抗战时，杭嘉湖一带成了硝烟滚滚的战场，中山社只得匆匆逃回上海租界。在上海演唱的申曲班社对终年闯荡江湖的演员多少有些轻视，称他们是“跑码头先生”。解洪元对此愤愤不平，决心破釜沉舟，搞出名堂来证明自己的价值。他把莎士比亚名剧《哈姆雷特》改

编成中国化的《银宫惨史》上演。戏里太子哭坟的唱段，大胆吸收京剧“五音联弹”的曲调，形成既悲愤又激昂的新腔。这个唱段开了申曲解派的先河。当时观众反响强烈，到电台点唱的络绎不绝，上海街头巷尾也到处传唱。不久他在《董小宛》中扮演顺治皇帝，又借鉴锡剧大陆板的曲调演唱戏里的“金殿赞美”，结果又大受欢迎，尤其起腔前四句旋律，异峰突起，使人过耳不忘。这两个唱段使解洪元在申曲界声誉鹊起，成为当红小生。观众趋之若鹜，很多人把他的新腔称为解派唱腔。



《雷雨》（1959年）中饰周朴园

1941年上海沪剧社成立，隆重推出根据美国同名影片改编的《魂断蓝桥》。这次演出演员阵容空前强大，解洪元扮演男主角葛路林，同台登场的还有王雅琴、夏福麟、张谷声、孔嘉宾、戴雪琴、顾月珍和凌爱

珍等著名演员。在电影话剧界人士的积极参与下，他们对演出形式作了重大变革，首次摒弃幕表制，采用固定剧本，舞台软景改为立体布景，化妆改水彩为油彩，并大量运用灯光和音响效果。作为头牌小生，解洪元在这场变革中起了重要的作用。这种较先进的剧场艺术引起广泛关注，申曲从此改名为沪剧，整个剧种面貌很快为之改观。

新的演剧方法使解洪元在表演上打开了新的天地。他接着又主演了《夜深沉》《贤母孝子》《野蔷薇》《妾无罪》《女窃再风流》和《压寨夫人》等剧目。这些戏相当一部分由他亲自参与编剧，其笔名“羊角先生”一时蜚声剧坛，为圈内外人士所推崇。他的表演更向现实主义风格靠拢，讲究塑造人物，刻画个性，给观众留下很深印象。他和顾月珍、丁是娥联手组建的上艺沪剧团已能向占据沪剧界龙头老大地位的文滨剧团挑战，成为当时上座最好的沪剧团体之一。



《芦荡火种》（1960年）中饰陈天民

三、解派艺术的不断创新

就在解洪元努力进行艺术上新的探索的时候，上海解放了，解洪元欢欣鼓舞，上海庆祝中华人民共和国成立举行大游行时，他担任了参加全市火炬游行的沪剧队队长。他负责的上艺沪剧团早在1950年就实行民办公助，不久又和中艺沪剧团合并组建了上海沪剧团。1953年被命名为

市人民沪剧团。他还赴朝鲜慰问中国人民志愿军，在冰天雪地里多次为最可爱的人演出。

解洪元努力尝试表现新的时代新的生活。他先后参加了二十多个现代戏的演出，还在不少传统剧目中扮演重要角色。他既演主角也演配角，在行当上跳出了小生一门，老生、反派都演过，在舞台上创造的艺术形象丰富多彩。像《罗汉钱》里憨厚朴实的张木匠，《雷雨》中冷酷虚伪的周朴园，《借黄糠》里孤苦困顿的李俊明，《蝴蝶夫人》里风流倜傥的平克尔登，《星星之火》里色厉内荏的日本大班以及《芦荡火种》里刚强勇敢的郭建光和沉着机智的陈天民等。

解洪元在塑造这些艺术形象时，往往把表演的重点放在唱腔上。他认为沪剧重唱，唱腔是沪剧表现人物最重要的手段，在设计唱腔时深谙海派文化海纳百川、敢于创新的真谛，根据自己嗓音洪亮、音域宽阔的特点，从角色思想感情出发，吸收京剧、评剧、锡剧的曲调长处，加大曲调速度节奏变化的力度，使它能适应不同人物不同处境不同情绪。《罗汉钱》中张木匠和小飞蛾对唱“满村议论风声传”时，他利用阳血曲调比较轻松明快的特点，采取“阳血夹流水”的唱法，使这一唱段充满乡土气息，生动地表现了张木匠爽朗质朴、诙谐风趣的性格。在《白毛女》“杨白劳独叹”中他把阳血的速度放慢一倍，将节奏拉长，整个旋律向下行进，以新创的“阳血慢板”表现杨白劳欲诉无门的痛苦心情。同样是阳血曲调，经过解洪元的巧妙处理，运用节奏速度的变化，成功地表现了完全不同的人物心态。

在《芦荡火种》和《江姐》中，解洪元分别扮演县委书记陈天民和叛徒甫志高。他唱的“开方”和“一叶扁舟”，同样用基本调，但唱来的韵味风格迥然相异。甫志高劝降江姐，内心十分空虚，所以唱来飘忽游移。陈天民在敌人面前不露痕迹地向阿庆嫂部署行动计划，所以唱得舒展大方、从容不迫。解洪元对唱腔的设计和处理完全是从人物出发的，因此具有很强的感染力。

解派唱腔非常注重运气运力，在运力方面，解洪元重视音调和音量的相辅相成。《借黄糠》中“我要离别人世把死路寻”的唱段中，“舍不下”三字的重复，他设计后一句比前一句旋律下行八度，一高一低，音调对比十分鲜明。再加上对音量精心控制，把前音收紧，后音放足，唱得宽厚丰满和谐自然，观众也听得清清楚楚。他还讲究演唱重音的处理，把重音当作唱句中画龙点睛的字眼。如《芦荡火种》陈天民唱的“百发百中敌胆丧”的“百”字，“不久就要攻打你们沙家浜”的“沙”字，演唱中不仅利用语调强弱和节奏缓急予以突出，而且常常用喷口强调，使这些重音不是通行无阻地发出来，而是让它蓄积起来到一定程度再冲破唇、舌、牙的障碍喷薄而出。这样处理重音给人印象非常深刻。

解派艺术不仅唱腔动听，表演上也很有特色。解洪元善于对生活动作加以提炼，同时吸收改造兄弟剧种的程式化手段，使自己的表演更富有艺术魅力。《罗汉钱》里张木匠跟小飞蛾相亲回来商议女儿亲事这段戏，解洪元根据剧本规定情景，围绕着吃团子的细节，设计了一连串喜剧色彩强烈的动作。他踏进家门又饿又累，看见团子急于送进嘴里；可是听说亲事吹了，不觉一愣，送到嘴边的团子很快挪走；接着听说新介绍的对象是与女儿拉拉扯扯的李小晚，再次把嘴边的团子挪开；最后听说做媒的竟是搞自由恋爱名声不好的马燕燕时，顿时大怒，狠狠地把团子扔到桌上。这几挪几送，既是生活动作，又是艺术夸张，把张木匠耿直又懵懂的性格表现得活灵活现。同样在《雷雨》中他演周朴园和鲁妈相遇的那段戏，每句话、每段唱、每个语气、每个拖腔节奏都紧扣人物性格感情，使角色具有一种棱角分明的立体感。《星星之火》里他演日本大班，出场仅几分钟，可是却演活了这个人物凶残狠毒、狂妄傲慢的性格，使人久久难忘。

很多观众称赞他把黄钟大吕的风格引进婉约申曲和柔美海派。解洪元笑着说，我相信鲁迅主张的“拿来主义”，只要合适、有用、有新意，别的剧种，其他流派的艺术手段都可以拿来借鉴消化，放到我的表演唱腔中去。这就是我们的海派文化！

四、小纸条上的火热感情

1978年由于患病被切除声带，解洪元不得不离开心爱的沪剧舞台。人们经常看到茅善玉、孙徐春和徐俊这些青年演员手里拿着他写的小纸条。这些纸条常常用十分端正的钢笔字写成，长的千把字，短的也有百来字，上面写的都是他看了青年演员演出后非常具体的意见。如应怎样运腔，怎样发声，有时甚至连建议把头发剪短些也写上。青年演员拿着纸条，感觉到的是一个老艺术家对青年一代殷切期望的拳拳之心。在生命的最后阶段，他表现出坚强的毅力。由于病情转重，他数月不能从口中进食，只能通过导管把奶糕糊灌到胃里充饥，来看他的同志感到心酸，他却写条子打趣说，我现在返老还童了。

1990年12月7日解洪元与世长辞。根据遗嘱，他的骨灰撒在他深深眷恋的孕育沪剧成长发展的黄浦江。这位海派文化的又一个大师级人物、著名沪剧表演艺术家，将永远活在观众心中。

第五节 小裁缝创立了“麒派沪剧”——记邵滨孙

提起邵滨孙，热爱戏曲的观众都非常熟悉，大家亲切地称他“邵老牌”。这一方面因为邵滨孙作为沪剧邵派的创始人，在当时健在的前辈沪剧表演艺术家中年龄最大，辈分最高，名气最响，另一方面也由于他德高望重，深受同事和后辈尊敬爱戴。2007年8月邵滨孙因病去世，享年88岁，数以千计的普通观众和市民自发地赶来与这位海派文化的艺术巨匠告别，很多人潸然泪下，场面极为感人。



邵滨孙

一、“戏迷”小裁缝

邵滨孙生于1919年，江苏太仓浏河人。幼年不幸丧母，随父亲来到上海，父亲是识字不多的裁缝，平时节衣缩食供他上学，并给他取名邵念慈，以纪念他亡故的母亲。至于邵滨孙的名字，那是在他学艺初露头角以后，为表示尊师，自己起的艺名。他的老师是筱文滨，筱文滨的老

师是邵文滨，算起来他是邵文滨的徒孙辈，所以叫邵滨孙。



《杨乃武与小白菜》“密室相会”中邵滨孙、茅善玉饰杨乃武、葛毕氏



《星星之火》中饰地下党员、工人刘英

由于母亲去世早，他从小比较懂事，读书也很用功。平时在读书之余，他唯一的爱好就是看京戏和文明戏。小学毕业后，继续求学的希望破灭了，迫于生计的他，只身来到打浦桥附近的一家小成衣铺学艺，当

起了小裁缝。这个小裁缝并不甘于整天量体裁衣的刻板生活，他把每月仅有的月规钱都化在看戏上。无论脚踏缝纫机，还是手拿小熨斗，他都会哼起西皮流水来，老板和顾客都叫他“小戏迷”。



《芦荡火种》“智斗”中饰刁德一



《巧遇记》中饰三轮车工人罗成亮

这个小裁缝白天干活，晚上做着当演员的梦。说来也怪，他当时迷京戏，迷文明戏，却唯独有点看不起申曲，因为他认为申曲表演简单，没有多少艺术。一个偶然的机会，看到文月社筱文滨和筱月珍的《陆雅臣》，他彻底改变了成见。在戏里筱文滨运腔圆熟，音色柔润，软糯儒雅的文派唱腔和筱月珍真切细腻的表演使他佩服得五体投地。他决心投身于申曲园地，实现自己登台表演的愿望。1935年16岁的邵滨孙经人介绍，正式拜筱文滨为师，从此开始了他六十余年的舞台生涯。

二、崭露头角

当时文月社在申曲界是很受观众欢迎的表演团体，不仅跑场子，还经常唱堂会。忙的时候，要从下午唱到第二天早晨。频繁的演出，为青少年时代的邵滨孙提供了很多学习和锻炼的机会。他只用了两年不到的时间，就走完了敲板、跑龙套、起角色、演配角的路程，开始成为文滨剧团的主要演员，逐渐挑起了舞台演出的大梁。

邵滨孙为人机敏好学，他向老师筱文滨学文派唱腔，又从当时著名申曲艺人王筱新、施春轩汲取表演经验，还从自己平时喜爱的京剧、文明戏演出中吸收了不少艺术表现手法。他的艺术积累终于有了表现机会。在参加《白艳冰雪地产子》一剧演出时，他扮演的书童唐寿引起了观众的强烈反应。这个人物在戏中只是个配角，但邵滨孙演来却十分认真。他充分展示这个书童的天真纯朴和对主人的忠心耿耿，还努力模仿小孩的形体动作，演得又逼真又传神。在“唐寿哭少爷”的唱段中，他把文派唱腔化成童生腔，又借鉴文明戏的演法，使之成为当时深受观众喜爱的唱段，街头巷尾学唱的人相当多。随着唱段的传播流行，邵滨孙的名字开始为人们所了解。

“唐寿哭少爷”唱段的走红，只是邵滨孙在申曲舞台初露头角。真正使他一举成名的是另一个时装剧《贤惠媳妇》。当时邵滨孙第一次在台上挑大梁，演主角小儿子。由于他平时注意学习吸收，又有几年场上经验，这个角色他演来松弛自然，非常成功。再加上有筱文滨、筱月珍、杨月英和凌爱珍同台演出，演员阵容坚强，当时卖座极好，久演不衰。这一情况引起电影界关注，决定把《贤惠媳妇》拍成电影。导演非常欣赏邵滨孙的表演，仍邀他演男主角。这是有史以来第一次把申曲搬上银幕。电影拍成后，制片公司在南京路做了巨幅广告，画面主体就是邵滨孙身穿西装的全身照片。影片放映时电影院车马为之堵塞，邵滨孙的名字就像长了翅膀，在观众中传开了。

这以后邵滨孙似乎与电影结下不解之缘，又多次参加电影演出。20世纪40年代他主演的沪剧《恨海难填》被拍成同名电影放映，也产生了较大的影响。后来沪剧《罗汉钱》《星星之火》拍摄成电影，人们又从银幕上看到了他扮演的老封建村长和工运领袖的形象。电影不仅使邵滨孙声誉鹊起，也使他在演剧观念上发生了很大的变化。

当时他努力从话剧和电影中寻找新的题材，先后演出了《大地回春》《万家灯火》《夜来风雨声》和《灯红酒绿夜归人》等根据话剧电影改编的新剧目。他越来越感到沪剧的表演不够丰富，远远不能够适应剧目演出的变化，也很难满足观众的要求。

三、拜周信芳为师

邵滨孙把目光投向京剧，觉得除了向电影话剧靠拢外，源远流长、博大精深的京剧也可为沪剧提供丰富的艺术养料。在京剧演员中，最使他心折的是周信芳开创的麒派艺术。自从第一次看了周信芳的演出，他就为那精湛独到的表演所震撼。1943年，24岁的邵滨孙经著名京剧演员高百岁介绍，正式投贴拜周信芳为师，成为周信芳门下唯一的沪剧弟子。他亲聆老师的教诲，认真观摩《徐策跪城》《四进士》《追韩信》等麒派名剧，努力把麒派艺术融入自己的表演中。

在学习麒派艺术的过程中，邵滨孙曾走过一些弯路。开始单纯模仿，把老师的代表作如《投军别窑》《斩经堂》《香妃恨》等剧目移植到沪剧舞台上，生搬硬套，观众很难接受。周信芳老师也劝他要看菜吃饭，不能生搬硬套。不断的挫折使他改变了学习方法，努力把麒派的某些因素渐渐化入自己的演唱，他的唱腔由原来温文儒雅、富有书卷气的文派，逐渐向刚柔相济、苍劲激越、板式清晰、节奏感强的风格演变。他以上四度系统运腔为主，唱时务求刚劲有力，咬字清晰作为基本特点。演唱时音区宽厚，善于表现真诚的感情和进行雄辩的说理。

在《杨乃武与小白菜》中，为了表现杨乃武的悲愤心理，他借用麒派发腔，创新设计了“四四调”，即连用四个四字垛句，使观众听来有一吐为快、淋漓尽致之感。以后他经常将这种曲调在自己的唱腔中加以运用，既充实了送腔，又使送腔、甩腔一气呵成，丰富了沪剧的唱腔。在《星星之火》“启发杨桂英”的戏里，他糅合麒派唱腔成分，运用自己唱腔上四度的特点，使起腔的第一句和甩腔后的一句送腔都在高音i 5之间进行，接腔句的第一个字要唱到高音6，使唱段显得感情激荡、跌宕有致、铿锵有力，突出了工人领袖刘英的艺术形象。

在表演上邵滨孙也努力学习麒派的特点，《杨乃武与小白菜》的“听审”“公审”“探监”和“密室”几场戏中，采用了老师磋步、抖手、抢背、跪步、散辫等技术性很强的程式，起到震撼观众心灵的效果，曾得到周信芳的充分肯定。在《白毛女》杨白劳在黄家拼命的一场戏中，他运用了《徐策跑城》中的大圆场、跪步、磋步等表演程式，有力地刻画了角色悲痛欲绝而前往黄家厮拼的心里。在《张志新之死》一剧中，他扮演刚正爽直的老法官罗冰，根据周信芳扮演宋士杰为救杨素贞摘帽在手的细节，设计了这位法官取下帽子、反臂迈步昂首的动作以强化角色不畏权势、心潮起伏的内心活动，有力地衬托了张志新崇高的革命精神。在长期的学习演出的实践中，邵滨孙逐步创造了以高昂苍劲的唱腔和真实到位的表演为特色的沪剧邵派艺术，很多人又称为沪剧麒派。

四、编导演的经历

1938年邵滨孙所在的文月社已改名文滨剧团，成为沪剧界实力最强、影响最大的表演团体。1940年这个团先后租赁大中华、恩派亚剧院，成立剧务部，他担任了主任兼编导，从此除了充实演出外，还在编导领域大胆实践，成为当时正在兴起的沪剧西装旗袍戏的积极倡导者之一。

邵滨孙的编导处女作，是尝试把阮玲玉主演的影片《情天血泪》搬

上沪剧舞台。在编剧田驰的帮助下，他自编、自导、自演，对沪剧艺术表现形式进行革新，换下软吊片，搞起立体硬景，运用灯光效果，在表演上要求演员演绎有真实感、生活化，使演出面目焕然一新。

秦瘦鸥创作的小说《秋海棠》发表不久，邵滨孙就深深为这部作品所吸引。故事中艺人的辛酸遭遇，引起他的强烈共鸣，征得小说作者同意后，他和赵燕士合作，先于话剧和电影，把小说改编成舞台剧，自己主演秋海棠一角，著名沪剧演员筱爱琴和杨飞飞分饰前后梅宝，凌爱珍出演罗湘漪。这部戏出现在沪剧舞台，曾引起轰动，剧场门前车水马龙，门庭若市，洪深先生看后也撰文赞扬。

1945年编剧赵燕士完成剧本《叛逆的女性》，戏里揭露吃人的礼教和封建家庭扼杀婚姻自由的罪恶，情节看似平淡，意蕴却很深。邵滨孙看后十分欣赏，决定自任导演和男主角，把它推向观众。当时他演大学生周民伟，石筱英演嫂嫂徐纫秋，杨飞飞演侍女阿菱。由于这个戏成功地塑造了具有新的思想、渴望婚姻自由，最终为黑暗家庭吞噬的妇女形象，演出又大受欢迎，成为沪剧舞台久演不衰的保留剧目。

1947年邵滨孙离开文滨剧团，和石筱英、筱爱琴等组建中艺沪剧团，先后编演了《浮生六记》《再相逢》和《灯红酒绿夜归人》等剧目。尤其受到各方面关注重视的是他把老舍先生的名著《骆驼祥子》搬上舞台，自己演祥子。由于较好地表现了原作精神，这个戏受到进步舆论的热情赞赏。

邵滨孙参加编、导、演的戏不下百部，对沪剧艺术的发展进行了多方面的探索，特别在西装旗袍戏的创作演出上有不少建树，为当时海派文化的崛起作出了重要的贡献。

五、新的时代，新的突破

中华人民共和国成立后，邵滨孙以前所未有的充沛精力来开辟新的

艺术天地。1950年他被沪剧界推选为代表，去北京参加全国戏曲工作会议，聆听了周恩来总理的亲切教诲，归来后就投身于推陈出新的戏改实践，重新改编主演了《杨乃武与小白菜》和《大雷雨》等深受观众喜爱的沪剧中期传统剧目，在观众中再次引起强烈反响。

同时他还根据沪剧善于反映现实生活的特点，积极参加现代戏创作演出，努力表现新的时代，新的人物。他主演的《幸福门》《红花处处开》《罗汉钱》《龙须沟》《母亲》《战士在故乡》和《星星之火》等剧目在历次戏曲会演中先后获得各种荣誉，他在舞台上塑造的一系列生气勃勃、健康有力、个性独具的艺术形象也一直为人们所称道。20世纪50年代初他在《翠岗红旗》和《金黛莱》扮演了具有军事干部气质的江猛子和志愿军团长，后来在《战士在故乡》和《星星之火》中又成功地塑造了双目失明、壮志不移的残疾军人张伟民和工人领袖刘英的朴实形象。其中刘英形象的塑造尤为出色，戏里他演唱的“启发杨桂英”激昂高亢，浑厚有力，成为邵派艺术新的代表作。1963年在《巧遇记》中他扮演了热情助人的三轮车工人罗成亮，紧接着在1964年演出的《芦荡火种》中他又成功地塑造了与罗成亮截然不同、刁钻阴险的反派角色刁德一。北京京剧团改编上演了这个戏。他还曾在《母亲》《江姐》和《甲午海战》中先后扮演反面人物，在艺术表演上另辟蹊径，创出了新路，得到观众很高评价，被誉为又一位善于海纳百川、敢于标新立异的海派文化大师。

第六节 戏曲舞台第一个阿庆嫂——记丁是娥

1988年6月28日，为沪剧事业的繁荣和兴旺奋斗了一生的上海沪剧院名誉院长丁是娥走完了生命的最后历程。这位人民艺术家艰辛曲折的人生历程、坎坷不平的艺术生涯，至今仍为热爱她的同事、学生和观众所深深怀念。

一、缫丝车肚里的苦难童年

生于1923年11月的丁是娥，父母亲都在湖州丝厂打工。她妈妈每天从鸟叫做到鬼叫，天不亮就出去，一直要做到天黑才能回家。家里没人照看，妈妈只好天天带她去厂里，把她放在缫丝车的车肚里。这个简陋潮湿的车肚成了襁褓中的丁是娥的“摇篮”，有一次她曾被缫丝锅里溅出来的开水烫伤。



丁是娥



《罗汉钱》（1952年）中饰小飞蛾

在艰难困苦中逐渐长大的丁是娥从来没有玩具，唯一的乐趣就是看流浪艺人唱戏文。很小她就向往去学戏，挣钱养家。可吃开口饭当时被认为最下贱，连妈妈也说，唱戏的来世不能投人生。直到母亲去世后，在好心的姑妈帮助下，她才摆脱了去当童养媳的命运，实现了学唱申曲的心愿。学艺的路也充满艰辛。第一课学敲板，先生在她手腕上放了一根筷子，敲板时不能让筷子掉下来，否则要“吃生活”（挨打），那硬木戒尺是不留情的。吃了多少苦，受了多少累，她咬着牙关，学会了敲慢板、快板，又渐渐地在学演中崭露头角，走红冒尖。

小小年纪，她就跟着戏班跑码头唱茶馆。那时唱茶馆靠看客扔铜板才有收入。一些地痞流氓常常借此戏弄玩耍艺人，艺人们敲落牙齿只能往肚里咽。初出茅庐的丁是娥也受尽了屈辱和欺凌。一次在茶楼唱《赵五娘》，几个流里流气的看客故意恶作剧，把两个铜板用茶水一蘸，合成湿漉漉的“双铜板”，用力往她脸上扔。她怕打伤眼睛，只能用双手在眼睛前晃动几下，略为挡一挡。这些人就说起了怪话：“阿是连铜板也勿要了？”她怕班主责怪，只得把手放下来，听凭这些又湿又重的双铜板像冰雹似的砸来。一砸一个紫血块，砸得满脸都是，疼得钻心直掉眼泪，但又不能不强装笑容，四跪八拜多谢赏赐。那些人看她的面孔被砸

得这样，还哈哈大笑："赵五娘成了大花脸，有趣有趣。"



《芦荡火种》中饰阿庆嫂

旧社会对艺人的歧视使丁是娥幼小的心灵受到严重伤害，但又使她增强了毅力和勇气。她发奋用功，终于在1943年以一出《女单帮》一举成名，为她以后的艺术生涯奠定了基础。

二、演活了《罗汉钱》中的小飞蛾

"解放区的天是明朗的天，解放区的人民好喜欢"。发自人们心底的歌声响彻浦江两岸，上海解放了。26岁的丁是娥感到由衷的欣喜，她像

很多沪剧艺人一样，有着一种强烈的翻身感。过去被歧视、受欺凌的戏子，如今成了受人尊重的艺术家。她以巨大的热情，积极投入到表现新时代、塑造新人物的艺术创作中去，《罗汉钱》就是这一时期丁是娥主演的第一个代表剧目。

中华人民共和国成立初期，沪剧演员都有一股激情，丁是娥更是这样。当时排《罗汉钱》就是为了争取去北京参加第一届全国戏曲观摩演出，这使大家很受鼓舞。丁是娥可以说调动了自己所有的生活和艺术积累来演好这个人物，没有一味把这个劳动妇女演得悲悲切切、凄凄惨惨，而是展现了人物精神面貌的显著变化，热爱生活、思想开朗成为这个角色的基调。

丁是娥是一个很用功肯钻研的好演员，对小飞蛾形象的塑造，她进行了认真的探索，有许多新的创造。和张木匠夫妻关系的处理上，她强调两人既有性格差异造成的不适应的一面，又有长年累月共同生活形成的互相磨合的一面。夫妻俩一个细心内秀，一个粗枝大叶，个性上免不了磕磕碰碰，加上张木匠打过小飞蛾，使妻子想起来就伤心。但毕竟这么多年过去了，岁月逐渐磨钝了锋芒，时间慢慢填平了沟壑，再加上又有了女儿，他们已有了一些共同语言，渐渐适应。小飞蛾不会老是耿耿于怀，太厌恶丈夫。丁是娥把自己的表演比喻为走两面是水的田埂，要掌握好平衡，不小心就会掉下水去。燕燕做媒后小飞蛾争取丈夫同意女儿与小晚婚事的那场戏，她演来如行云流水，入情入里，顺畅通达。几番劝解，既不是以生硬的态度迫使张木匠就范，又不是低三下四苦苦哀求，而是始终围绕着一个调子：动感情地说理。这里的几段唱，更被她处理得带有丰富的感情色彩，回想往事时既有责备，又有伤感，同时还有几分体贴，使丈夫不能不认可。丁是娥的表演把这对夫妻的特定关系体现得真实真切，细致入微，展示了她在塑造性格复杂多变的现代人物方面所取得的重要突破。

丁是娥对小飞蛾性格把握的准确和细腻令很多专家赞叹不已。《罗

汉钱》这次赴京演出取得很大的成功。由于对剧中小飞蛾形象的精心塑造，她被授予全国戏曲观摩演出演员一等奖。毛主席、周总理等中央领导同志在中南海怀仁堂观看了这个戏的演出，这使丁是娥受到极大的鼓舞。

丁是娥一直受到党和国家的尊重和关怀。1958年丁是娥入党后不久，毛主席和中央其他一些首长在上海接见文艺工作者。周总理先得知这一消息。他把丁是娥领到毛主席身边，告诉毛主席："丁是娥同志已入党了。"毛主席听了十分高兴，笑着握住丁是娥的手说："我们党又多了一位新同志，要好好为党工作啊！"毛主席的这句话，丁是娥一直铭记在心。作为一个演员，她决心在舞台上努力塑造多姿多彩的艺术形象，把美好的精神食粮奉献给人民群众。

三、千姿百态的海派舞台人物画廊

丁是娥在沪剧舞台上演活了身份性格迥然不同的形形色色的妇女形象，为海派文化的发展作出了卓越的贡献。在她塑造的艺术形象长廊中，《阿必大》中的婶娘具有鲜明的海派色彩，一直受到观众喜爱。她的表演路子和过去传统演法有很大不同，她有自己新的独特的理解。婶娘人称"毒夹剪"，过去往往把她演成心狠手辣、有点流气的白相人。丁是娥觉得这样演影响了戏的主题深化，会削弱观众对阿必大悲惨命运的同情。雌老虎已经够蛮不讲理了，如果婶娘也蛮不讲理，那成了以邪克邪，观众会搞不清谁是谁非，该把同情放在哪一边了。经过深思熟虑，她把婶娘演成精明能干的农村劳动妇女，在雌老虎面前不畏强暴，据理力争。当对方实在蛮横霸道、气焰嚣张寻衅动武时，她毫不手软地给予回击。但是这种斗争也是有理有节，很有分寸的。当雌老虎跌到在地上时，丁是娥做了一个主动上前搀扶的动作。当必大出气打了雌老虎几下时，丁是娥又轻轻地摇摇手，予以劝阻。经过丁是娥这样的解释处理，婶娘的形象焕然一新，成为海派沪剧舞台上性格鲜明、使人念念不忘的

又一艺术典型。

沪剧演出中有不少根据文学名著改编的戏，其中改编自曹禺先生同名话剧的沪剧《雷雨》可以说是其中最受欢迎的剧目。自20世纪40年代以来沪剧舞台就多次上演这个戏。而最为轰动的无疑是1959年沪剧明星大会串的那次精彩的演出，这次演出显示了丁是娥把握复杂角色的非凡功力，成为她艺术生涯的又一个里程碑，赢得了“活繁漪”的美称。

丁是娥创造的舞台形象中，最为成功、影响最大的当然要数《芦荡火种》里的阿庆嫂。只有理解得深才能表现得准。在塑造这个既是茶馆老板娘又是党的地下联络员的艺术形象时，她抓住了人物的主心骨，表演阿庆嫂不卑不亢、不温不火，注重分寸，恰到好处，尤其“智斗”一场戏，她对阿庆嫂角色的揭示，特别是一些细节的处理生动鲜活，细腻传神，令人惊叹不已。当胡传奎向刁德一介绍她时，她明显地感觉到了刁德一的不信任，因此站在原地不动，仅用眼神随意打量了一下，只是上下稍微一看，但就在这一刹那的眼神的运用中，充分展现了阿庆嫂的警觉敏锐和从容大度。当阿庆嫂点烟送茶时，刁德一拉下脸来冷言挑衅。阿庆嫂捏着点燃的火柴，稍稍停步，凝目相视，再走到胡传奎面前埋怨质问。这样把阿庆嫂在复杂情况下沉着应对、不卑不亢的分寸，把握得相当准确，艺术上达到了炉火纯青的境界。阿庆嫂形象的成功塑造使丁是娥登上了她六十年表演生涯的艺术高峰。这以后京剧把这个戏改编成《沙家浜》，赵燕侠、洪雪飞和刘秀荣等著名演员都成功演绎过阿庆嫂的角色。但人们没有忘记，丁是娥演的是海派阿庆嫂，也是戏曲舞台第一个演活阿庆嫂形象的优秀表演艺术家。

四、默默让台，渐渐淡出

丁是娥在“文革”以后复出，一段“从前有个小姑娘”的唱段传遍上海的街头巷尾。就在她的声誉如日中天，周围到处是鲜花和掌声的时候，丁是娥提出为了让中青年演员更快接班，自己要渐渐淡出的想法。其实

她当时不过五十多岁，对一个表演艺术家来说，正处在自己的艺术巅峰时期；她的观众不是少了，而是越来越多。在这样的情况下为中青年演员让台，确实不是容易的事。

当时排反映中日友好的新戏《泪血樱花》，剧中的女主角是日本姑娘樱枝，大家都以为非丁是娥莫属。因为她演过蝴蝶夫人，有经验，也适合。丁是娥自己也很想演这个角色，但是经过反复思考，她主动提出让青年演员陈瑜挑大梁。对丁是娥的建议，团里不是没有想法。有的提出搞A B制，她演A组，青年演员演B组。丁是娥却说这样演法， B组演员容易受到观众的挑剔和责难，不利于青年演员成长。在她的坚持下，陈瑜主演了这个戏的全剧，很快在沪剧舞台上冒尖。

为了使沪剧事业兴旺发达，后继有人，她又把目光投向年纪更轻、刚从剧团学馆毕业的新的一代。茅善玉这一个班在学馆学习时，丁是娥亲自来讲课，要他们打好基本功，为他们耗费了无数心血。他们毕业后，她挑选《野马》这个现代戏让小青年担任主演，自己却在戏里扮演一个不显眼的配角。在登宣传广告时把徐俊和茅善玉两个年轻人的名字用大字放在自己前面，她用自己的巨大影响为青年演员作铺垫。

在丁是娥等老一辈艺术家扶植下，沪剧院的中青年演员在艺术上日趋成熟，形成很有实力的人才梯队。这在当时上海文艺院团中是相当突出的。《芦荡火种》是丁是娥的代表作，也是海派文化的艺术瑰宝。她塑造的阿庆嫂形象影响深远，在全国都家喻户晓。后来演阿庆嫂这个角色的，从诸惠琴、马莉莉、陈瑜、吕贤丽到程臻，沪剧舞台上代代相传，人才辈出，丁是娥的高风亮节为不断培养戏曲事业接班人树立了榜样。

五、她在沪剧舞台永生

丁是娥热爱艺术，热爱观众。特别对市郊的乡亲们怀有特殊的感

情，坚持达十年之久的“沪剧回娘家”活动就是在她的倡导下开展起来的。她生平最后一次演出是在奉贤农村的舞台，那时已病得连爬楼的力气都没有了。可是她服用止痛药，坚持日夜演了两场。第二天就进了医院，从此一病不起，再也没有能回到她心爱的沪剧舞台。丁是娥身上很多事情使人久久难以忘怀，粉碎“四人帮”后，她把落实政策补发的一万元工资作为党费交给组织，以后又按月主动交纳党费一百元，这要占她当时全部工资的三分之一。她去世后，人们清点她的遗物时，发现这位全国著名的表演艺术家所有存款仅仅只有两千元钱。

作为海派文化的大师巨匠、沪剧舞台的领军人物，丁是娥直到去世，没有能如愿举行自己的个人演唱会。近年来沪剧院多次举行纪念丁是娥的专场演出，大家重温她的表演艺术，追思她的戏德人品，心情都十分激动。长江滚滚向东流，波浪滔滔永不休。她的艺术、她的人品永远留在人间。

第七节 海派一绝，千手观音——记汪秀英

汪秀英曾经是一位很有特点的著名沪剧演员，她的戏路宽，擅长扮演各种不同年龄、身份和性格的角色，赋子板又唱得特别好，还善于学唱沪剧各家流派，因此被人称为沪剧舞台的“海派一绝，千手观音”。



一、学戏时被称为“小怪”

汪秀英是1933年拜师学戏的，那时才12岁。她家住南市，家庭条件困难，父亲是个摊贩，母亲是摇袜子的，学戏成了她唯一的出路。

她的老师汪彩荪虽然早年曾红过一段时期，但还算不上名艺人，只是个二路小生，是个“硬里子”。汪秀英家和他同住一条里弄，因是邻居，经人说合，随缘从师。

初学阶段，上午在家里教戏，下午汪秀英跟着老师到戏班里去学戏。先分配给她的任务是敲板，这是个苦差事，演员在台上是轮流的上下场演唱，敲板的却不论谁上场，起唱就要敲板，而且要聚精会神来对付，思想一开小差，敲脱了板，演员在台上出了洋相，敲板的就要受到严厉的斥责。这个单调乏味的工作，对她也有好处，因为必须聚精会神地注意每个演员的演唱，演员轮番上下，她可以轮番观看和细心琢磨每人的唱腔、台步、动作，领会他们各自的表演特色。那时汪秀英幼小的心里也会比较、选择、挑剔，哪些地方好，顺眼、舒服、动听，哪些不好，生硬、做作、别扭，应当怎样学习、运用，怎样避短趋长。这样点点滴滴的积累、学习，收获很大。

汪秀英从小胆大，站上舞台一点不慌张，有人说她配吃这碗饭，老师们都喜欢她“人小胆大”的冲劲。进戏班才敲了三天板，他们就怂恿她上台唱个开篇，虽然稚气未脱，腔板也不准，但由于年纪小，演唱认真，居然博得热情宽厚的观众的掌声。从此她的信心更足，闯劲更大，经常上台演唱。但毕竟缺乏经验，得点掌声就踌躇满志，有些骄傲起来，终于出了差错。



《爱与恨》中饰母亲

有次唱《上寿开篇》，这个唱段不难，她在台下早已背熟，可是那天粗心大意，只唱了七个仙人，第八个唱段一句也想不起来了，拿当时的行话来说，叫做“闷牢”，也叫“小螺蛳”，台上吃“小螺蛳”，一般难免，观众不一定能觉察，吃“大螺蛳”就糟了。八个仙人，只唱七个，就是“大螺蛳”，观众发觉了会喝倒彩的。在这千钧一发之际，她灵机一动，一点不吃慌，口中照样念念有词，含含糊糊地照唱了几句自己不知什么内容的七字句，最后又总算抓到了一句“关门句”，即原来的甩腔，

把这个大差错混了过去。观众一点也没有听出来，照样鼓掌。后台的人大多也没有发觉，只有个别老师知道，当时急出一身冷汗。汪秀英从小爱冲爱闯，注意学唱各腔各派，加上这次临场应变的事例，老师们就善意地给她起了个“小怪”的别名。从此她一面随师学戏，一面经常去舞台上露面，不仅唱开篇，有时也担负有一定分量的角色，逐渐成为正式的舞台一员。

当时沪剧前辈丁婉娥办的儿童申曲班，专收十几岁的孩子进班学戏和演出，班主任、老师以及演出事务的管理，都由她一人兼办。汪秀英得到家长和老师汪彩荪的同意，参加了儿童申曲班。班里还有丁是娥、杨飞飞等小姐妹。每天上午教戏、学戏、排戏，下午和晚上演出。共收男女儿童二三十人，各个行当齐全，连乐队也由儿童担任。儿童班没有机会进剧场演出，但是像大世界、福安公司等游乐场，却很欢迎他们。

因为游乐场是卖统票，而满台都是十几岁的“小萝卜头”，穿上戏装，生、旦、净、丑行当齐全，粉墨登场演出成年人的戏，颇能吸引观众。汪秀英在儿童申曲班最感兴趣的是能够每场参加演出。若进成年人的戏曲班社，论资排辈，再胆大心野，总是不能经常演出。到了儿童班就不同，山中无老虎，猴子称大王，老爷、太太、少爷、小姐、英雄、武士、书童、随从，什么角色都有机会演。

二、三朵花演《三朵花》

儿童申曲班解散后，汪秀英开始跟老师在南市一带剧场演出，又随中山社去杭、嘉、湖一带，一度还进过文月社，她先后与杨月英、杨美梅和顾月珍同台演戏，艺术上得到不少锻炼。后来汪秀英较长时间参加施春轩办的施家班和施家剧团。同筱文滨办的文月社一样，施家班是申曲界另一个闻名遐迩的戏班。施春轩早年成名，他的戏德有口皆碑，从不计较角色大小，壮年以后，积极提携后进，故而施家班也是人才济济，此时已颇有影响的丁是娥、顾月珍等旦角演员都进了施家班。演出

场所主要是在新新公司的新都剧场（今上海市第一食品商店楼上），地处闹市，交通方便，久演不衰。

丁是娥、顾月珍和汪秀英三人那时正当盛年，艺术上也日臻成熟，为观众所瞩目，班里也特别重视。施春轩特地授意编导人员专门为她们编了一部剧名为《三朵花》、描绘一家三姐妹不同生活道路不同命运遭遇的戏。为了吸引观众，这个戏从题材选择、情节安排、唱段设计等各个方面尽量发挥三人的特长，还把角色分为A B C三类，由三人逐日轮换演出不同的人物。观众不看则已，要看就看三次，边看边议，饶有兴趣。这样既能烘托演出气氛，延长戏目演期，增加戏班收入，又能鞭策她们在原有的基础上不断钻研，在发挥各自风格特色的同时，虚心学习他人的长处。《三朵花》热演一时，上座十分红火，观众、戏班、剧场和演员皆大欢喜。

三、正行花旦演活了老旦彩旦

汪秀英很早就显示了她戏路宽广、多才多艺的特点。有一次，施家班要演传统戏《陆雅臣》，其中“求岳母”一段是重头戏，中心人物是陆雅臣的岳母，施春轩要她演这角色。汪秀英在儿童申曲班时，什么都演，也多次演过老旦，但这次却顾虑重重，因为这时她已是剧团正行花旦，照行中惯例，老旦大多分派给中、老年演员演，正行花旦是不演老旦的，生怕给观众留下老态龙钟的印象，对日后上台不利，而且就戏论戏，岳母这一角色也确实难演。

这位老太是旧社会有身份的人物，戏里面临双重矛盾。第一，女儿无辜受凌辱，身为母亲不能只凭陆雅臣几句好话就轻易了之，有必要给女儿撑腰、出气，把陆雅臣收拾一顿。第二，女儿已嫁到陆家，总是陆家的人，终究要同陆雅臣过一辈子，不能终身养在娘家，且陆毕竟曾是有身份的大少爷，尽管他做事情十分气人，但当着面不便过分使他难堪，要掌握一定分寸。要向观众交代清楚这两个方面，难度是很大的。

过去著名艺人筱月珍擅演这个角色，无论唱段、台步、动作、表情，都十分生动，在观众中有很大影响，自己来接演，难免相形见绌。但施老要这样做，一定有他的道理，只好勉为其难。这也促使她在演这一角色时，刻苦向筱月珍学习，将前辈艺人的技艺融化到自己的表演中去，同时注意发挥自己的特长，做到形不似而神似。经过一番努力，她的表演大受观众欢迎，施春轩也热情鼓励。后来团里只要演出“求岳母”，岳母一角，非她莫属。

中华人民共和国成立初期，为配合上海的禁娼宣传，启发旧社会受苦受难的妇女走新生道路，曾移植演出过评剧《姊姊妹妹站起来》一剧。剧作者为了揭露黑暗社会对妇女的摧残，揭示“旧社会使人变成鬼，新社会使鬼变成人”的真理，塑造了一个反派角色妓院老鸨“黑牡丹”。这是个心狠手辣、吃人不吐骨头、从内心到外形都十分丑陋的角色，在戏里分量很重，团里一时找不出适当人选，想来想去，又要汪秀英来试试。花旦演老旦还可勉强，要演舞台形象如此丑恶的反面角色，她感到难以接受。经过团里再三做工作，她终于同意承担这一任务。

根据剧本提供的情节要求，汪秀英感到应把这个角色演成人人厌恨的丑类。但既没生活基础，又无模式好套，颇感困难。在导演启发下，她竭力把生活中偶尔见到的丑恶人物和老戏中曾经见到过的类似形象，拼凑在一起，构成大体的角色框架，化妆师则在人物造型上帮她化好妆，穿上彩衣，对镜子里一照，出现的居然就是自己想象中活生生的丑恶可憎的老鸨婆。这时原先的一些别扭感觉完全没有了，反而为自己能演这个角色而充满了在艺术上进行突破的自豪感，因而在演出时也就显得手脚活络，轻松自如。后来去教养院表演时，一些受教养的妇女围着她，拉着她的手，称赞她演得活灵活现，汪秀英也因此受到了极大鼓舞，使她对艺术与政治的关系以及对角色行当的认识，大大迈进了一步。

四、海派千手观音的魅力

沪剧行当都是男女有别，各演各的。男演员反串女角，或是女演员反串男角是少见的。但也不无例外，每逢歇夏或封箱时节，或在会演、义演场合，剧团为了适应观众的好奇心理，从票房着眼，也组织一些反串剧目。

汪秀英平时喜唱各腔各派，注意揣摩别人表演，在后台常常不知不觉地流露出来，故而遇到反串节目时，往往被推上舞台演出。老戏里她反串过多次，给人印象最深的是《陆雅臣》里的“五派叹五更”。她分别反串过筱文滨、施春轩、王筱新、刘子云等前辈的唱腔，加上自己的唱腔，每一更唱一派。她平时细心观察，筱文滨的唱腔，以文静儒雅、悠扬婉转见长；施春轩干脆爽朗、吐字清晰，王筱新抑扬顿挫、诙谐风趣，刘子云唱来似断似续、高低音运用自如。她善于抓住每个演员演唱的特点，学来惟妙惟肖，观众非常爱听，称她“海派千手观音”。

汪秀英不仅擅演沪剧流派，别的剧种的唱腔学来也娴熟逼真。这源自数十年前的一段往事。1938年京剧正热演《纺棉花》，为了抢上这个戏，在汪秀英不知情的情况下，前台挂了牌子“下期公演：汪秀英《纺棉花》”。等到她知道消息时，消息已经在观众中传开，无法收回。这可把她急坏了，因为演这个戏，要会唱京剧、越剧、评剧、大鼓、评弹等各个剧种的曲调，所谓南腔北调，应有尽有，才能吸引观众。她虽善学申曲的各腔各派，但其他剧种尚未唱过，真把她急得像热锅上的蚂蚁，不知如何应付。幸好剧团请来了各路老师，由他们选定唱腔唱段，京剧唱《借东风》，越剧学“戚雅仙派”，评弹则学“徐云志调”，还学唱评剧和大鼓，就在短短半个月时间里，她拼命学习唱段、唱腔，连吃饭、休息的时间都没有，一天到晚背背唱唱，终于闯过难关。这一番辛苦，使汪秀英初步了解和熟悉了其他戏曲表演艺术，对丰富自己的艺术素养大有好处。

除了在老戏里反串男角、学唱各腔各派外，汪秀英还在剧团改编演出的《花弄影》一剧里反串过男角。剧中的角色叫方嘉伴，本为女性，父母为争夺遗产从小把她改装为男性人物。在她身上要体现出一个生理上是女性而行动和生活习惯上具有男性特征的两面人。她的双重身份，要在特定的舞台情景中随着交往对象的不同而作不同的流露，时而是英俊潇洒、风度翩翩的小生，时而是温柔多情、亭亭玉立的花旦，同一人物的双重外型和性格，在整个戏里甚至在同一场戏里要反复突变。这对她来说，难度确实不小，主要在于扮演男角时的分寸较难掌握，穿男式西装上台，总觉得手脚拘束，不知所措。在这个戏的角色创造上，她花了不少气力，观众看了十分满意。票房价值也相当不错。

熟悉汪秀英的观众都爱听她演唱的赋子板，常常有人来信到电台，点播她的《史红梅》“谈判”。这个唱段近百句唱，从人物情节发展的需要出发，根据自己多年的舞台经验，妥善把握咬字轻重和节奏快慢的变化，最后如江河决堤，一泻千里，声情并茂，气势夺人。让观众听来非常过瘾。

第八节 一曲惊爆上海滩——记王盘声

沪剧界素来有“十生九王”的说法。舞台上传唱最广、影响最大的男声唱腔要数前辈艺术家王盘声创造的王派。不用说时下活跃在专业沪剧舞台上的男小生十有八九唱的是王派。就连当前城乡社区沪剧业余演唱活动中，王派也极为风靡，那些王派名段的学唱几乎不绝于耳。很多人感到惊讶，为什么沪剧王派唱腔会有这么强的活力《它究竟是怎样形成和发展的》要谈沪剧王派，就不能不讲王盘声当年惊爆十里洋场上海滩的著名唱段“志超读信”。



王盘声

一、迷上文派唱腔的傻孩子

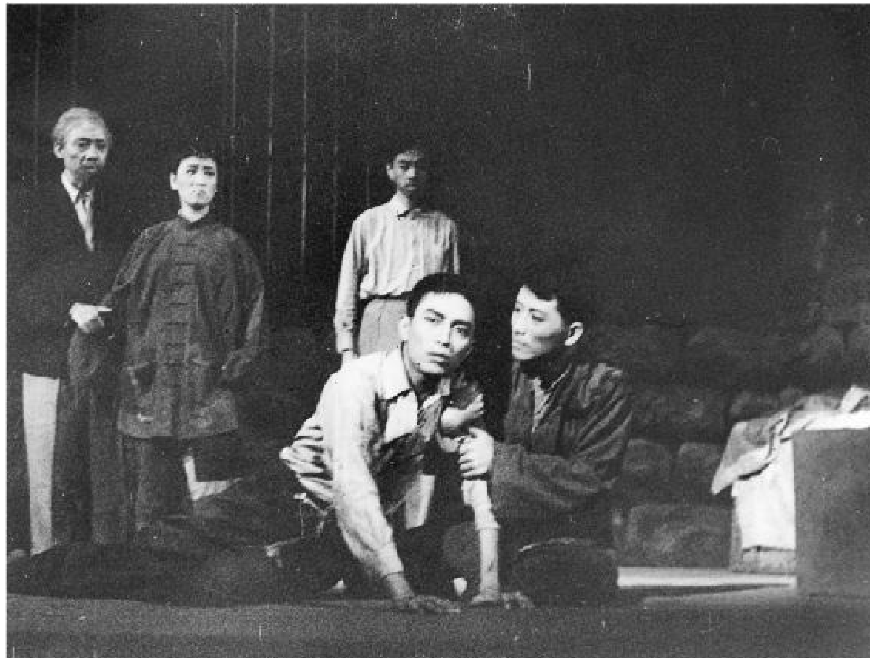
人们总以为，创造自己艺术流派的那些著名演员，即使不是天才，也是天资聪明，才高八斗。其实不然，创造了沪剧王派艺术的王盘声当初学艺时不仅不显山露水，而且给人感觉木讷寡言，干什么都慢吞吞的，一点也没有那种机灵劲儿。学了几个月，一天先生想考考他，让他

随便唱几句。谁知他涨红了脸，扭捏了半天，连一句也没唱出来。先生叹了口气，说“算了”。他把胡琴收起来，不要求王盘声唱了，从此也没有再教过他一句戏。那时不要说别人，就是好脾气的先生也对他失去了信心。别人学艺三年，王盘声学戏学了六年，也没有学出来。只能演演小角色，跑跑龙套，连比他后进山门的几个师弟也大步流星，一个个超过了他。

实际上王盘声并非傻孩子，他不多开口，心里有自己想法。过去申曲小生分施派和文派两大系列，他先生陈秀山是施派传人。演唱高亢清亮，完全是施派风格。王盘声对这样的唱腔不是很喜欢，他跟随先生长期泡在文滨剧团。文滨剧团是由著名申曲艺人筱文滨创办的剧团，他的演唱师承邵文滨风雅糯软的风格，讲究韵味。王盘声耳濡目染，打心里喜欢这种风格的唱腔，便偷偷地学，自己不断地摸索，慢慢地唱得有点味道了，连筱文滨听了也说不错，有时也点拔他几句。真是有心插花花不开，无意栽柳柳成荫，年轻的王盘声没有学自己先生的本事，倒是走了另一条路，他日后创始的王派唱腔很明显与邵文滨、筱文滨的文派唱腔一脉相承。筱文滨成为王盘声没有举行过拜师仪式的第二位恩师。



《碧落黄泉》中饰汪志超



《黄浦怒潮》中饰林跃华

王盘声超常规地学了六年戏。虽然没有出演过什么重要的角色，一直凑数跑跑龙套，但是他心细，多看多记多想，长期接受艺术熏陶，打下了扎实的基础。



《艰难的历程》中饰梁晓光

二、从《新李三娘》到《碧落黄泉》

文滨剧团是个大团，名角荟萃，阵容整齐，怎么也轮不到王盘声来唱戏。直到1944年，文滨剧团分成两个团，分别到大中华和恩派亚两个剧场演出，王盘声才有机会演到一些较次要的角色，像《秋海棠》中的赵玉昆，《铁汉娇娃》中的方丈等。由于这些角色演得较为称职，他又

被提升了一步，得以与王雅琴合演《天下父母心》，与石筱英合演《天坛绝迹》，与小筱月珍合演《母爱》。但当时他并不为团里看好，观众也没有把他当作角儿。

1945年对王盘声来说是个重要的转折点。很多著名演员纷纷离开文滨剧团自行组团，丁是娥、解洪元组建上艺，邵滨孙、石筱英组建中艺，赵春芳、杨飞飞组建正艺。“蜀中无大将，廖化作先锋”，王盘声这才开始担任剧团的正场小生。

王盘声唱红的第一个戏《新李三娘》原名《白兔记》。这个戏描写刘智远投军边关，历经艰险，最后功成名就，与饱受折磨的妻儿团聚的故事。戏中有一场表现男主人公在军中值勤敲更时对亲人的思念。他最初唱的是文派，唱了一些时间，觉得文派唱腔旋律是优美的，音色也很漂亮，但在描绘此时此际的环境和抒发人物复杂的感情上有相当大的局限。为了达到较好的演出效果，他开始自己动手填写唱词，揣摩新腔。根据人物特殊心情，在唱腔的节奏旋律上作了突破创新，把原来一板三眼，4/4中速的唱腔，放慢节奏，丰富旋律，变成8/4拍，并和琴师一起研究把七板半的长腔过门，加花变成十三板半，这样较妥贴地描绘出寒风刺骨、雪夜敲更的意境，而且真切地抒发刘智远怀才不遇、漂泊异乡、思念千里之外爱妻的悲凉心情。这一尝试很快就在观众中引起热烈的反响。“刘智远敲更”的新腔在上海的大街小巷不胫而走，到处都有人在传唱“夜阑人静，大小百家都睡熟在床浪厢”。一个新的沪剧明星开始为观众所关注重视。

很快地，由王盘声主演的另一个新戏《碧落黄泉》又在沪剧舞台打响。这个戏描写一对青年学生的爱情悲剧。他在戏中扮演迫于父命抛弃早有婚约的恋人李玉如，与富家千金结亲的男主角汪志超。新婚之夜汪志超收到了贫病交加的李玉如的来信。这封信原来由扮演李玉如的女演员凌爱珍以画外音的形式在侧幕后演唱，由于当时音响设备差，有时话筒出故障，声音出不来。而且那仅有的八句唱词也不能完全表达人物的

心情，汪志超呆立在台上，哪怕时间再短也很尴尬。团里经过讨论，决定进行修改，由汪志超本人当场读信，唱词按李玉如的感情发展适当增加，而修改的任务就交给了王盘声。

王盘声没有推托，利用演出之余，一个人躲在后台的小道具间里边哼边写，辛苦了整整一个晚上，一封李玉如饱含辛酸的“祝贺”长信终于写成。这段唱采用赋子板的形式，为了避免仓促的感觉，敲板时抽掉一板，不敲有板无眼的1/4拍，改敲2/4拍，一板一眼的节奏。这样减少击板的声音，留出空隙来让李玉如抒发感情，用慢节奏快唱的方法表达汪志超急于看信的迫切感。在声腔运用上，因为写信人是女子，看信人又是男人，因此不单纯地用女腔或男腔，而是在男腔基础上渗入女腔，男女腔混合运用，这在当时沪剧演出中还没有过，完全是个创举。

这段“志超读信”的唱段在台上一经出现，就引起了轰动。场内观众屏息静气、噙泪注目，一曲音落，如同炸雷，观众的泪水和掌声一起飞扬。当时电台不厌其烦地播放。上海街头巷尾到处传唱这个唱段的韵味浓郁的曲调。再加上当时滑稽演员在电台学唱根据这一唱段翻版的“逼讨房钿”，也起了推波助澜的作用。为了看这个戏，九星大戏院被排队争相购票的观众挤破了大门和玻璃窗，只能出动了几十名警察来维持秩序，那种狂热真令人吃惊。

一曲“读信”使当初无数观众听得如痴如醉。年轻的王盘声一夜成名，名字响遍上海滩，从此成为沪剧舞台的红小生。人们把他创造的这种新腔称为沪剧王派。沪剧王派的产生对当时正在崛起的海派文化无疑是一种强有力的推动和支撑。六十多年来，《碧落黄泉》在沪剧舞台盛演不衰，沪剧王派唱腔和海派文化相辅相成，与时俱进，不断发展，影响越来越大。

三、不拘一格创新篇

上海的解放为王盘声打开了新的艺术天地，他所在的文滨剧团于1951年改建为艺华沪剧团。由著名沪剧演员王雅琴担任团长，28岁的王盘声出任副团长，主要负责剧团的艺术创作和剧目出产。过去从来只管演戏的这位红小生不得不腾出相当一部分精力做他不熟悉的行政管理工作。他对辈分比他高，年纪比他大六岁的王雅琴十分尊重，在工作中两人一正一副，有商有量；在舞台上又是长期合作的黄金搭档，彼此配合默契，同台演出了不少深受观众喜爱的好戏。

《黄浦怒潮》是艺华沪剧团改建后创作演出的一个很有影响的优秀现代剧。这个戏根据在上海英勇牺牲的工人领袖、党的地下工作者王孝和的感人事迹编写。戏里以王孝和为生活原型的男主人公林耀华由王盘声扮演，他的妻子阿英由王雅琴扮演。过去王盘声在台上演的大多是文质彬彬、书生气十足的儒雅小生，现在要塑造这样一个工人出身、质朴刚强、正气昂然的英雄形象，对王盘声来说确实是一次非常严峻的挑战。为了演好这个角色，他仔细查阅了王孝和生平活动的大量文字和图书资料，多次采访烈士亲属和战友，与王孝和的妻子忻玉英反复长谈，还到烈士生前战斗过的杨树浦发电厂深入生活。

这一切使他逐渐走进了英雄人物的内心深处，受到强烈的震撼，产生了在舞台上再现这位革命英烈的非常强烈的创作冲动。正因为这样，他在台上演的林耀华亲切自然、生动扎实。尤其是男主人公就义前在狱中分别给战友、父母和妻子写的三封信，由他自己动手设计唱腔，在王派优美动听的旋律中融入高亢激昂的成分，深入细致地提示了共产党员真挚的感情和丰富的内心世界。当时曾有人担心这段唱过于抒情，力度不够，会引起对英雄形象的误解。王盘声却我行我素，照唱不误。从演出效果看，三封信的演唱以他特有的艺术感染力把全剧推向高潮，成为整个戏塑造英雄形象最动人的一笔。几十年来，这段唱一直受到观众喜爱，至今在沪剧爱好者中间仍传唱不息。很多人把它看作王派唱腔的又一代表作。

后来王盘声又主演了不少现代戏，像《金沙江畔》《三代人》《艰难的历程》《被唾弃的人》《风流英豪》和《第二次握手》都给人留下很深的印象。通过大量的演出实践，王派唱腔从音色、润腔、节奏和曲调处理都有了很大的发展，在表现新的生活、新的人物方面已经得心应手，运用相当自如。在王雅琴、王盘声的坚持下，艺华沪剧团实行“两条腿走路”，不仅现代戏创作演出不断有新的突破，在传统剧目推陈出新上也硕果累累。王盘声在主演《皇帝与妓女》《孟丽君》《董小宛》《西太后》和《铁汉娇娃》时都有精彩表演，很受观众欢迎。

特别要提到的是，在1959年沪剧界明星大会串演出西装旗袍戏名剧《雷雨》时，王盘声演的大少爷周萍准确地表现了人物复杂的性格，既刻画了此人风雅斯文、知书达礼的气派，又显示了其灵魂深处的胆怯、卑鄙和自私，得到专家和观众很高评价。如今张杏声、孙徐春和朱俭等中青年演员在《雷雨》中演这个角色，走的基本上都是当年王盘声表演的路子。

由于在沪剧艺术发展中的卓越贡献，1992年王盘声得到国务院表彰，并开始享受国家特殊津贴。同年又获得中国唱片公司颁发的金唱片奖。2014年又荣获上海白玉兰戏剧表演特殊贡献奖。2016年9月14日，93岁高龄的海派文化大师王盘声走完了自己的人生历程。他在圈内外的从学者特别多，都在以自己的努力，使作为海派文化瑰宝的沪剧王派艺术不断得到新的发展，新的升华。

第九节 “杨八曲”的魅力和海派文化真谛——记杨飞飞

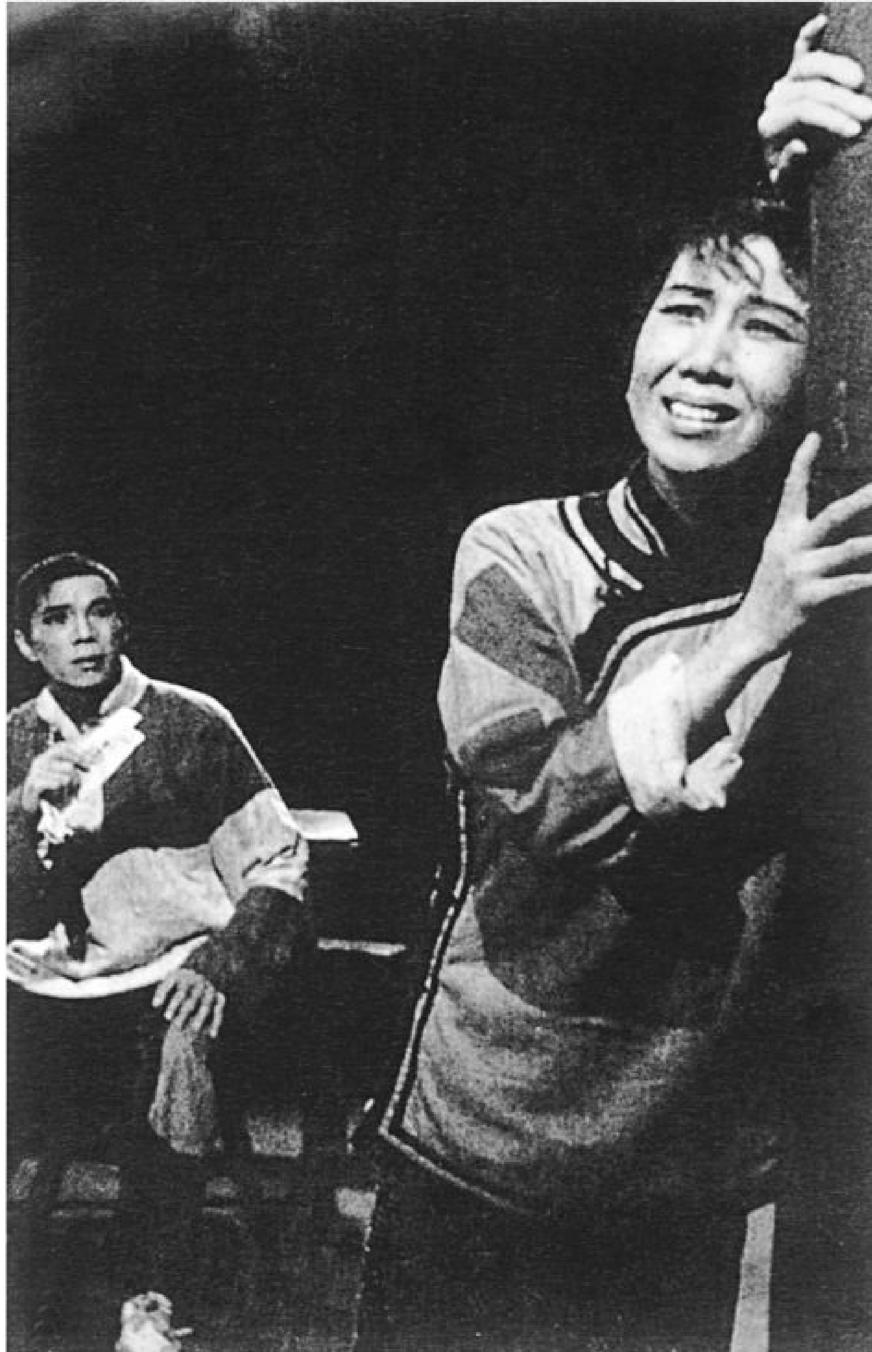
2012年5月，著名沪剧表演艺术家杨飞飞因病去世，享年89岁。消息传来，悲痛中回忆起前些日子电视台为她举行的那次大型演出。那晚逸夫舞台门前灯火辉煌，人头簇拥，瑰丽的霓虹灯照亮了半边天。一张戏票翻了好几个筋斗还你抢我夺，真不知上海有多少杨派迷。如此红火的盛况使很多行人也不由留步驻足，都惊讶地赞叹，一个耄耋之年的沪剧演员竟有如此魅力！人们你一言我一句列举杨飞飞的代表作，从《卖红菱》《龙凤花烛》到《为奴隶的母亲》，还有《妓女泪》中在申城热唱了六十多年、百听不厌的“杨八曲”。

一、贫家女入艺门

杨飞飞原籍浙江宁波，生于1923年，本来姓翁，名凤清，小名阿清。父亲原是南货店店员，后来常年失业。母亲又有残疾，就着油灯给人家做袜头，难以养活他们兄弟姊妹六个。穷人的孩子早当家，小阿清八九岁时，就想自谋生路，赚钱糊口。她和邻居几个女孩子跑了几家厂想当童工，都因年纪小没有结果。



杨飞飞



《为奴隶的母亲》中饰春宝娘

当时小阿清最开心的事情就是跟着姐姐的小姐妹溜到游乐场去看戏。由于买不起门票，个子矮小的小阿清会站在大人袍子下摆里混进去。她爱看的是南方歌剧、武林班和蹦蹦戏（评剧）。京戏最爱看老生大花脸。武林班演的《五子哭坟》是个悲剧，她看了感动得哭了起

来，对戏里的坏人恨得咬牙切齿。从这个时候起，她就爱看悲剧，看到苦的地方，往往比演员哭得还伤心。

小阿清虽然没有条件读书，但接受能力和模仿能力却相当强，只要看过的戏，她都会哼几句。夏天傍晚纳凉时，邻居叔叔阿姨总要让她唱一唱。小姑娘长了个大嗓门，唱得又脆又亮。对门有个小阿姨听了对阿清妈妈说，小姑娘倒是块唱戏的料，家里这么穷，就让她去学戏，将来也能赚点钱。就这么几句话，把小阿清引进了唱戏的路。13岁经人介绍，她正式拜文明戏老先生胡铁魂为师，学唱文明戏。



《雷雨》中饰四凤

当时文明戏台上讲的是苏州话和国语（普通话），老师对她讲了情节，教了她12句国语台词，她上台后居然一点也不怯场，台词没有讲错一句，而且讲到“叔父你要救国救民啊”的时候，双脚朝地上一跪，双手抱着叔叔的脚，眼泪夺眶而出，台下一片唏嘘。她初上台就演得这样成功，以后戏里的童子生就都让她演。后来这个文明戏班子进入大世界演出，大世界的四个楼面，从一楼到四楼，各种戏剧都在这里演出。当

时艺人可以互相串场观摩，小阿清像老鼠跌进了白米囤，一有空就往各个场子跑。什么京戏、绍兴戏、宁波滩簧，她看了都会哼上几句，可惜文明戏以说白为主，整台戏没几句唱，满足不了小阿清想演唱的表演欲。但是她人小记性好，当时的多方面接触为她日后艺术上多方借鉴打下了基础。



《第二次握手》中饰丁丽侠

二、到儿童申曲班学戏

说来也巧，当时大世界底层有个儿童申曲班演出。演戏的都是和小阿清差不多年龄的少男少女。这下可把她迷住了，一次她在文明戏《王文与刁刘氏》里演配角，化好妆钻了空子，跑到申曲场子看儿童班演的《杀子报》，这下可把她看呆了，差点误了自己的演出，直到找到她的人把她推上文明戏的舞台，她才回过神来。这次误场使不少人知道小阿清喜欢上了小囡班。有位有心人成全她，答应介绍她去拜创办儿童申曲班的丁婉娥为师。

但照当时规矩，要交一百元拜师钱，这可难住了小阿清。她哪里拿得出这么多钱呢？幸亏丁老师了解情况后网开一面，免了拜师钱，只要举行个仪式。小阿清喜出望外，买了香烛、馒头、糕点，欢欢喜喜地对老师行了磕头礼，进了儿童申曲班。当时小阿清才16岁，被取了杨飞飞的艺名，丁老师希望她像只小鸟越飞越高，越飞越红。当时她非常羡慕班里姐妹，丁是娥已能穿着旗袍，扮相秀丽地唱正旦了。汪秀英洒脱聪明，在台上演什么像什么。只有筱爱琴比杨飞飞去得还晚，年纪也比她要小五岁。这四个女孩子后来都成了沪剧舞台的明星。

杨飞飞在儿童申曲班受到比较严格的训练，平时丁老师坐在当中，她和丁是娥立在两旁，戒尺放在桌上。丁是娥当小先生一只肩胛一只肩胛地教她唱《摘石榴》，丁老师规定当天教当天会，如果背不出唱不好，戒尺是不留情的。好在小姊妹都会帮她，晚上大家睡觉一个阁楼里，她一遍一遍向丁是娥学，丁是娥不厌其烦地教她。清早，汪秀英又为她操琴练唱，小姊妹的这些情意，杨飞飞一直记在心里。

杨飞飞虽然后进山门，但由于学过两年文明戏，再加上刻苦用功，所以很快赶上了小姊妹们。那时她心目中的偶像是著名申曲社团文月社的女艺人筱月珍。筱月珍的唱刮辣松脆，声震全场。有一次杨飞飞看她演《冰娘惨史》，在冰娘告状时有一大段唱，筱月珍的起腔、送腔、甩

腔的声音像决堤的潮水般冲下来，音量宽洪，余音绕梁，听得杨飞飞为之倾倒，留下了难以磨灭的印象，从此她就为有朝一日也能像筱月珍那样声震全场而努力了。

当时唱戏没有扩音设备，为了练一副好嗓子，杨飞飞每天提早到场子，站在台上对着空荡荡的观众厅练唱。每唱完一段就跑到场外问开电梯的老伯伯，我唱得响吗《你听得清唱的词句吗》看到老伯伯笑眯眯地点着头，她高兴得要跳起来。然后再回到台上重新练唱。这样一遍又一遍，几年如一日。有一次日夜场之间空场，她即兴唱了一段京剧大花脸唱腔，洪亮的声音在场子里回响，姐妹们都吃了一惊，说她的嗓子练得有金少山的味道，从此都叫她小金少山。

杨飞飞年轻时练就的好嗓子，为她日后创造自己的艺术流派打下扎实的基础。杨派艺术的一个重要特色就是讲究发声和共鸣，讲究咬字清楚，声声入耳。她的基本调甩腔、起腔都融合了筱月珍的长处，低沉浑厚，别具韵味。平时只要一起腔，观众就能听出是杨派，就能博得满堂彩。几十年来杨派艺术深受观众喜爱，魅力经久不衰，很大程度上是和杨飞飞当年勤学苦练分不开的。

三、钢琴伴唱投海曲

儿童申曲班因淞沪抗战停办后，杨飞飞几经转折，搭班参加演出。那个年月，艺人是戏子，被压在社会最底层，少女的热情和世道的冷酷反差甚大。戏班子经常跑码头，风里来雨里去，处处有舞台，处处受欺压。一次在一个小镇，当时保安队长喝得醉醺醺地起哄点唱，要杨飞飞为他唱《十八摸》的下流黄段子。她不会唱，也不愿唱，只好装病，躲在借宿的庙里，脸上涂抹香灰，身上盖着棉被，躺在烂泥地稻草铺里，泪水和汗水洒了一脸。保安中队长见了信以为真，骂骂咧咧地走了。第二天天刚亮，她赶紧起身，围裙一束，包头一扎，装扮成乡下姑娘，悄悄地赶了十几里路才搭船逃回上海。

20世纪40年代初，申曲已经进入西装旗袍戏的鼎盛期，由著名演员筱文滨组建的文滨剧团尤为兴旺。杨飞飞于1942年经人介绍，加入了当时被称为“水泊梁山”的文滨剧团。这里人才济济，光年轻的旦角就有王雅琴、石筱英、凌爱珍、顾月珍，眼看这些大姐姐一个个唱红，杨飞飞心里好不羡慕，她也憋足了劲，随时寻觅着脱颖而出的机遇。

一次剧团安排杨飞飞在一个戏里扮演女主人公的妹妹。这个角色虽然是配角，但有一段妹妹受姐夫强暴后卖到船上走投无路，欲投海自尽的戏非常动人。杨飞飞根据自己的嗓音特点，自己设计了一段凄惨委婉的唱腔，并刻意求新，大胆采用钢琴伴奏，配上波涛涌来的音响，这段演唱好评如潮，观众就冲着这段唱涌进剧场，并将这段唱称为“投海曲”，杨飞飞也由此崭露头角，开始扬名舞台。

抗战胜利后，文滨剧团已很难维持一枝独秀的局面，邵滨孙和石筱英组建中艺沪剧团，丁是娥和解洪元、顾月珍成立上艺沪剧团。杨飞飞也跳出文滨剧团，自己挑大梁挂头牌，和她的丈夫赵春芳合作树起了正艺沪剧团的旗号。在正艺沪剧团第一个打炮戏《富贵贫贱》里，她以一曲“迷魂调”，再次走红。她演唱的迷魂调突破了这个曲牌原来的板式旋律，创造性地造成高低音错落有致、运腔缠绵悱恻的效果，不仅迷住了无数观众，也使同行姐妹都叫好不已。

四、包容求新创杨派

如果说沪剧杨派艺术在20世纪40年代后期已初见端倪，开始形成的话，那么它的真正成熟和发展是在中华人民共和国成立以后。当时戏曲事业正经历历史上难得的繁荣发展时期。她组建的正艺沪剧团已改名为勤艺沪剧团，也办得热闹兴旺。他们发扬沪剧贴近现实生活的特点，积极上演《方珍珠》《小二黑结婚》《罗汉钱》《小女婿》等进步戏，还先后推出根据中外小说名著改编的《家》《茶花女》和《为奴隶的母亲》，使剧团整体艺术水平上了一个新的台阶。1956年北京首次召开戏

曲音乐座谈会，杨飞飞荣幸地作为沪剧界的唯一代表出席了会议。

从北京回来，杨飞飞更加意气风发，她积极编演《两代人》《黛诺》《陈化成》《龙凤花烛》等一连串新的现代戏。在艺术上得到了她爱人赵春芳的悉心帮衬。赵春芳不仅唱功讲究，而且戏路很宽，小生能演，老生也会唱，演正面人物气度轩昂，演反面角色也活灵活现。他还熟悉京剧，这对艺术伉俪相互切磋对杨派艺术的形式发展起了重要的作用。她在唱腔和表演上海纳百川、刻意求新，很多专家称赞她创立的沪剧杨派艺术契合海派艺术的真谛。“文革”后剧团改建为宝山沪剧团，但杨飞飞的杨派始终是全团长期坚持的主要艺术特色。

作为旧社会过来的艺人，杨飞飞自小天资聪敏，接受能力很强。她深谙海派文化包容创新的真谛，靠着惊人的记忆力，学会了很多戏曲剧种的唱腔，不仅南方的，就连北方的评剧、京剧等一些唱段，她都会唱。她经常根据剧情的需要，把其他戏曲唱腔的精华自然地加以变化，运用到自己的演唱中来。《渔港新歌》中“毛泽东思想是航海灯塔”和《两代人》中“不要哭”两个唱段，都借用了评剧的润腔和京剧的流水，显得苍劲有力，真切动人地唱出了女共产党人豪迈的气魄、宽阔的胸怀。

杨飞飞文化不高，不识谱，不懂乐理知识，更没有学过专业作曲，但她敢于突破出新，能按照剧情推进的需要，准确、恰当地组合各种曲牌，为塑造人物形象服务。在《为奴隶的母亲》“归家”唱段中，就创造性地运用了“曲牌套联组合”的创新手法。

对《妓女泪》中“北上寻子”唱段的设计处理，杨飞飞又有新的开拓发展。她以沪剧名演员石筱英擅长的石派代表作《西厢开篇》“凤凰头”曲牌开唱，一个又一个五分音符，节奏拉得很开，显示剧中女主人公金媛回想自己一生处境的荒凉寂寞。当想到自己与丈夫新婚之喜的情景时，用的是沪剧“基本调中板”，节奏稍快，在甩腔时进一步加快了速度。接着转“快板慢唱”，叙述当时情况突然发生变化，新婚不久遭遇战

争爆发、山河破碎、四处逃难的悲惨命运。然后以一曲由著名沪剧演员顾月珍首创的悲凉委婉的“反阴阳”曲调，揭示被逼无奈沦落当妓女的痛苦复杂心理。再运用苏滩中常见的“三角板”，抒发愤怒之下一时失手杀了流氓的激动心情。在狱中思儿心切的金媛，使用的是以往锡剧中多由男声演唱的“道情调”，唱来沉闷压抑、愁肠百结，如万箭穿心。出狱时运用“迷魂调”，展现金媛独自千里寻儿、长途跋涉、艰难行走的情景。最后又以沪剧“长腔长板”曲调唱出了此时筋疲力尽、几乎支持不住的身心状态。

这个唱段把八种不同的戏曲曲调，细腻妥帖地组合在一起。很多专家认为她既传承改革了沪剧传统曲调，又借鉴吸收了沪剧其他艺术流派的唱腔特色，还融合消化了兄弟戏曲剧种的音乐表现手段，体现了海派文化包容创新的艺术真谛。观众喜闻乐见，把之称为“杨八曲”。“杨八曲”很快在上海街头巷尾到处传唱，工厂车间里、商店柜台前，都听得到那优美动听感人肺腑的杨派唱腔。由于唱腔感情深沉、丰富多变、曲折优美、委婉动听，“杨八曲”成为沪剧演出中久演不衰的保留曲目，沪剧杨派也因此魅力长存，被誉为海派艺术创造的标志性的重要成果。

第十节 创造舞台真善美——记筱爱琴

沪剧表演艺术家筱爱琴去世已经很多年了，但观众对她在《罗汉钱》《星星之火》《雷雨》《杨乃武与小白菜》等剧目中创造的艾艾、杨桂英、四凤和小白菜等艺术形象仍记忆犹新。人们不会忘记她为沪剧事业作出的重要贡献。

一、艰辛的学艺之路



筱爱琴

筱爱琴原名吴彩珍，1928年出生于扬州一个医生家庭。筱爱琴是她艺名。她出生未满十个月，父亲就过世，家计无法维持，她母亲带着她和哥哥迢迢千里到上海谋生，先在纱厂做工，后又为人帮佣，受尽了生活的折磨。不久母亲带着幼小的女儿来到一个申曲艺人家做保姆，耳濡目染，女儿对唱申曲发生了兴趣。母亲感到这也未尝不是穷人家孩子的一条出路。她当掉自己棉被，请了位姓马的艺人教女儿唱会了几支开

篇，再托人情让女儿到申曲班子做点杂差，唱点开篇。



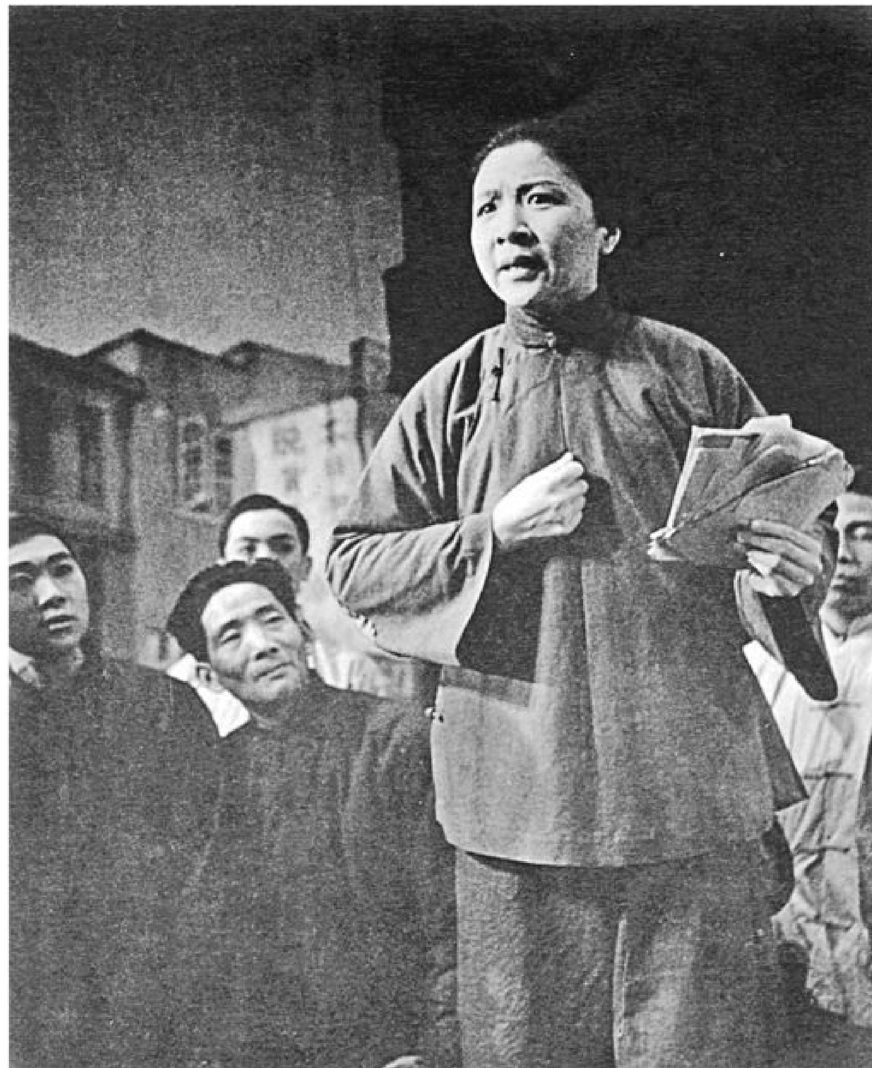
《罗汉钱》中饰艾艾



《杨乃武与小白菜》中饰毕秀姑

就这样筱爱琴很小进了申曲班子。为了能有上台机会，她日日夜夜加紧练唱。筱爱琴搭的班子只有四个女演员，五个男演员，一把胡琴，一只三弦。她想如果自己只会唱开篇，不多学几招在戏班里站不住脚，

决心学敲板。旧戏班称板为老郎，也像祖师爷似的尊重，只有演出才能敲，其余时间不能动的。筱爱琴学艺心切，天亮前偷偷把板拿到屋外去学。不料被班主发现，大发雷霆，十来岁的筱爱琴吓得浑身发抖，苦苦哀求，其他老师也来求情，结果班主才答应让她烧一副香烛，跪两个小时，罚五元板钱，才算平息这场风波。



《星星之火》中饰杨桂英

但筱爱琴要学会敲板的决心没有动摇。她找到两片毛竹，削成代用板，专心学练，终于学会了敲板。12岁时申曲艺人逢爱琴看到她的演唱，非常喜爱这个朴实的女孩子，先收为寄女，后又收她为徒，正式改

艺名筱爱琴，并把她送到前辈艺人丁婉娥办的儿童申曲班学戏。当时丁是娥、汪秀英和杨飞飞都在那里，筱爱琴是学员中年纪最小的一个。她在儿童申曲班受到比较严格的训练，这个班因战乱停办后，逄爱琴把她带到文滨剧团。文滨剧团当时名角荟萃，筱爱琴年纪小，在台上实践机会很少，因此只要有戏演，她什么角色都肯上。戏里缺一个愿出丑演县官的，她两条小辫子往头上一扎，戴上官帽就用扬州方言演了起来。在《大地钟声》里，她毅然剪掉小辫子，剃了平顶头，塑造了一个活泼可爱的男孩子形象。由于刻苦用功，筱爱琴艺术上进步很快，演配角也越来越出色。在《燕姑娘》中与邵滨孙合作，扮演小燕一角。她表现小燕护理盲父，寻找生母，沿街求乞卖唱的唱段唱得相当动人。当时就被唱片公司灌制成唱片，广为发行。她与邵滨孙、王雅琴合演《乱世佳人》，扮演郝思佳身边的小使女，演唱“秋风秋雨愁娇娃”的唱段，在观众中又引起热烈的反响。



《江姐》中饰江雪琴

筱爱琴还努力学习其他剧种的长处，京剧、越剧、评弹，她都会唱几段，经常在沪剧演出中戏中串戏。在《珍珠塔》里她加进评弹有名

的“七十二个他”。演《秋海棠》中的梅宝，她根据角色剧情发展需要，又串演了京剧《奇冤报》中的一段。筱爱琴这一时期广泛吸收，博采众长，为她今后在表演上的发展打下了扎实的基础。1946年筱爱琴与著名演员邵滨孙结婚，夫妻俩离开文滨剧团，与石筱英等组建中艺沪剧团。她又先后在《铁汉娇娃》中演朱丽玉，在《骆驼祥子》中演小福子，在观众中有了一定影响。

二、角色创造的不断突破

中华人民共和国成立后，筱爱琴不仅积极投入戏改工作，而且艺术上执着追求，精益求精。她努力学习科学发声方法，坚持练功。每演一个戏，每塑造一个人物，都注意写角色自传和演员日记，认真总结演出经验，使自己在表演艺术上出现了飞跃。筱爱琴先后参加了几十个戏的演出。由于《幸福门》和《红花处处开》的成功演出，她获得了1950年、1951年上海春节文艺竞赛演员一等奖。《罗汉钱》《白毛女》赴京参加全国戏曲观摩演出，她又获得了演员二等奖。

筱爱琴的表演质朴真挚，具有很强的艺术魅力。她往往把自己的生活经历，自己的生活感受融化到对角色的理解中去，根据剧中人物不同身份，不同性格和不同的规定情景，分别赋予角色不同的表演方式。旧社会给予筱爱琴的困苦和新社会给予她的温暖，使她对《白毛女》中“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的主题有深切体会，她的表演质朴细腻，真切动人，塑造的喜儿形象淳厚、朴实、深沉。她在《罗汉钱》中扮演的艾艾则是另外一种类型的农村姑娘。筱爱琴深入发掘这个角色聪明乐观、坚定执着的个性，既表现艾艾活泼粗犷的一面，也不回避人物温柔深情的一面。这个艺术形象显示了新时代新一代农村姑娘特有的朝气和活力。筱爱琴在《巧遇记》里演的赵秀兰又是一个农村姑娘，但她却演出了人物新的风貌，新的特点。赵秀兰是个热爱农村、生产积极的好青年，面对到上海后变心的未婚夫，她没有因此悲观消沉，

相反表现得相当成熟，充满自信，最后依靠组织和社会解决了矛盾。在“路遇”一场里，筱爱琴表现她初到上海的情景，充分揭示了赵秀兰体贴热情、善解人意的性格。三个农村姑娘演出了三种不同的性格，筱爱琴表演的魅力由此可见一斑。

当然筱爱琴艺术创造的高峰还是《星星之火》中对杨桂英形象的塑造。杨桂英是一个农村妇女，由于农村破产来到上海，进入工人行列，在党的教育下从一个质朴的农村妇女成长为自觉的共产主义战士。筱爱琴塑造的杨桂英是沪剧历史上塑造的工农兵形象中相当有深度的一个，完全摆脱了以前沪剧庸俗的市民气息，达到了真美善的高度。筱爱琴表演时紧紧掌握了人物的出身性格和思想逻辑，深入体验角色。她把全部心血都倾注到角色的内心世界和由此产生的形体动作中去，几乎和角色融为一体。她多次说，她有着和杨桂英相似的遭遇，同样的命运。她扮演杨桂英，见到做包身工的女儿小珍子被折磨得不像人样，却无法救她。一张白纸黑字的包身文契就像一堵墙那样把亲人分隔。她叫着小珍子名字，眼泪流干了，站在墙外，像一座石雕像伫立在那里。当演到杨桂英借印子钱想赎回小珍子时，小珍子已被东洋婆打死，筱爱琴在这里没有呼天抢地的痛哭，只是站起身来用目光询问周围的工人。工人们默默地低下头，她茫茫然转了一圈，借来的钱从她手中掉下来，在死一般的寂静中响起了银圆落地的几声回响，她无力地扑向女儿。此时无声胜有声，这无声的表演使每个观众的心都受到强烈的震撼。

三、富有感染力的唱腔艺术

筱爱琴不仅表演真挚动人，唱腔也富有艺术感染力。她的唱委婉流畅、刚柔相济、清丽明快、质朴亲切。她不是为唱而唱，而是用抒情的演唱把角色的欢乐、痛苦和希望等情绪传达给观众。唱声要唱情，她确实把人物的情唱出来了，所以声情并茂，百听不厌。

《罗汉钱》里，当小晚赠钱给艾艾时，她用明快的“寄生草”曲调唱

出了姑娘接受情人定情物时既含羞又兴奋的心情。艾艾回家后灯下独自玩着罗汉钱，想着小晚，沉醉在爱情的甜蜜中蒙眬睡去时，同样用“寄生草”曲调，但旋律节奏都有所变化，表演人物的心态也不相同。在《杨乃武与小白菜》“密室相会”中，筱爱琴又用低沉哀怨的演唱揭示小白菜当时既悔又恨的复杂心情。她接连三句重复“就是恶贼刘子和”，感情色彩一次比一次更强烈，从演唱中可以感受到她对小白菜的懦弱善良和历经磨难命运坎坷的深刻理解和深切同情。

筱爱琴经常根据人物性格感情，突破沪剧传统曲调固有的音调和板式，把曲调唱活。《星星之火》一家人隔墙对唱和三重唱就是一个成功的创造。过去沪剧从未有过这种唱法，完全是筱爱琴与编导作曲反复研究采取的新的形式。这里用的基本调长腔中板，如果不是充满感情地唱，就会平平而过。筱爱琴用深沉真切的感情来演唱，与扮小珍子和双喜的演员紧密配合，充分抒发母女、兄妹骨肉之间相逢不能相聚的悲痛之情。这段唱深深地打动了观众的心，几十年来在沪剧舞台上始终盛演不衰。杨桂英在记者会上揭露敌人阴谋的那段赋子板，传统唱法是几十句唱一口气唱到底，中间不穿插其他唱词，节奏上由慢到快，俗称“三窜头”。筱爱琴感到这段唱叙述小珍子被害经过，目的是为了揭露敌人，敌人又在面前，因此不能单纯叙述，也不能一口气唱到底。首演这个戏时丁是娥建议，这段唱中间应穿插日本大班、包工头和拿摩温等听到苗头不对，企图阻止杨桂英发言的插白和插唱。筱爱琴把丁是娥这一意见付诸实践，发挥了她善于抒情的特长，用充满仇恨的激情，一步紧一步，一浪高一浪，把日本大班的伪善画皮层层剥去。这种插白插唱不但没有影响赋子板的完整性，而且正好起到三窜头的作用，使赋子板不再是平铺直叙，而是在矛盾冲突中层层递进，最后推向高潮。这段流传很广的演唱凝聚着丁是娥和筱爱琴两位沪剧表演艺术家的心血和才智。

四、真善美的心灵

筱爱琴在艺术上取得的成就与她勤奋刻苦是分不开的。过去她擅长扮演少女，从未演过中年妇女。为了演好杨桂英，她背着铺盖到演员宿舍，与大家一起做小品，练唱，揣摸角色，连续三十个日日夜夜扑在排练场。她把排戏看成演出，自始至终进入角色，充满激情。排完戏导演朱端钧走上去与她握手时，发觉她双手冰凉，还沉浸在角色当中，不禁激动地说："像你这样的好演员实在难得。"

沪剧《星星之火》后来被拍成电影在全国放映，筱爱琴也因此得到很高的声誉。但她在生活中从不摆名演员架子，一直严于律己，关心别人胜于关心自己。沪剧名演员会串演《雷雨》，尽管她早已演过四凤，而且相当成功，但她还是主动推荐让杨飞飞来演这个角色，她自己则在后台端茶送水，做后勤工作。剧团排练《江姐》，导演朱端钧出于对她的钦佩信赖，指名要她扮演江雪琴。但她却多次与导演商议，把青年演员诸惠琴、沈惠中推在她前面，主演前半场，结果她与这两位青年演员的合作非常成功。

筱爱琴在舞台上创造着真善美的形象，在生活中同样也显示着真善美的心灵。可惜这样一位好演员在"十年动乱"中，年仅40岁就被迫害致死。她在舞台上创造的真善美的形象将永远活在人们心中。

第十一节 如梦瑰丽的海派艺术人生——记袁滨忠

在沪剧历史上，袁滨忠是个有重要影响的著名演员。他的一生，短暂而灿烂，由于“十年动乱”的悲剧，仅34岁就离开人世，但他却给沪剧舞台留下了一份十分珍贵的艺术财富。他创造的沪剧袁派艺术，至今魅力不减。近年来每次举行沪剧袁派演唱会活动，都受到观众的热烈追捧，剧场门前总是车水马龙，热闹非凡。袁滨忠如梦幻般短暂而瑰丽的海派艺术人生引起了更多年轻人浓厚的兴趣，成为眼下上海滩时尚沙龙经常提及的一个热门话题。

一、上海中学的优等生成了筱文滨的关山门弟子

袁滨忠原名袁俊，江苏苏州人，他于1933年出生在上海一个里弄尽头的小阁楼里。由于家境贫寒，小小年纪就被生身父母遗弃，从此寄人篱下，易名改姓成为袁家继子。他天资聪慧，曾以优异成绩考取上海中学。这是一所历史悠久、教学质量很高、要求严格的寄宿制学校。中学时代的袁滨忠读书勤奋，写得一手好字，做得一手好文章。如念完中学读大学，他也许会成为一个作家、学者或者工程师。但命运坎坷的袁滨忠却因为养父临时的辍学决定，不得不告别校园。1949年他拜养父老友、著名沪剧艺人筱文滨为师，走上了学艺的人生之路。



袁滨忠



《苗家儿女》中饰卡良



《红灯记》中饰李玉和

那时袁滨忠只有14岁，是筱文滨关山门的最后一个弟子。筱文滨的学生都是“滨”字辈，他给这个学生起名时，再加上一个“忠”字，这就是袁滨忠名字的由来。袁滨忠在八仙桥居安里筱文滨寓所举行了拜师仪式，他的抱徒师是申曲前辈艺人王筱新。当时学艺，老师没有时间专门来教，主要靠自己看戏领会，在实践中摸索。袁滨忠随老师进了艺华沪剧团，也是主要靠自己看演出，偷着学。由于他嗓音条件比较好，人又

生得端正，再加上肯用功，在学戏的青年中比较引人注目，老师常叫他跟韩玉敏他们一起去唱电台。



《红色娘子军》中饰洪常青

韩玉敏和袁滨忠都是苏州人，又是同年出生，但比袁滨忠早两年进艺华，拜著名沪剧演员王雅琴为师。当袁滨忠拜师学艺时，她通过唱电台，已经初露头角，小有名气了。很多人说，韩玉敏小妹妹唱得不错，点名要她唱的也不少。袁滨忠进艺华后，也是通过和大家一起唱电台，开始得到了一些实践锻炼的机会。

那时团里名角多，年轻人进来时间不长，参加舞台演出不多。平时即使上台，也只能演演跑龙套角色。只有在歇夏时，唱戏以学生为主了，才有机会演主要人物，韩玉敏在《白毛女》的青年版中演过喜儿。她和袁滨忠合演男女主角的第一个戏是《鸳鸯泪》，接着还合演过《梁山伯与祝英台》，一个演祝英台，一个演梁山伯。韩玉敏至今还记得那次袁滨忠因为演上主角，十分兴奋，还闹了笑话。首演那天，戏要开场了，袁滨忠却还没有来，大家到处找他。正当为他急得团团转的时候，这位老弟满头大汗地奔了进来。问他怎么回事？他说来的时候在公共汽车上背台词，背着背着乘过了站，结果到了终点站才发现错了，又拼命

地赶过来。出乎意外的是这件事不但没有影响演出，那天剧场效果还特别好。因为梁山伯这个角色要求演得忠厚老实，袁滨忠那时不太会演戏，刚到台上反应比较慢，正好是一副呆头鹅的样子，演这个角色正匹配，观众不仅不责怪，反而对他英俊的扮相和清亮的嗓音印象很深。大家开始知道这个年轻小生的名字叫袁滨忠。

这两个戏的演出为袁滨忠和韩玉敏日后的长期合作开了个头，打下了基础。但艺华沪剧团人才济济，名角不少，袁滨忠毕竟年纪轻、资格浅，在团里平时正式的演出中只能演演配角，要在那里脱颖而出，不是容易的事情。恰巧那时凌爱珍决定离开艺华，准备组建爱华沪剧团，给了他一个极好的机会。

凌爱珍看过袁滨忠和韩玉敏主演的《梁山伯与祝英台》，觉得他们很有希望，就向当时担任艺华团长的王雅琴提出来，希望把这两个小青年带去，并讲明白日后要好好培养他们，让他们挑大梁。其实王雅琴也很看好袁滨忠和韩玉敏，认为有培养前途，但考虑到爱华团新组建，更需要年轻的人才，为了沪剧事业的发展，决定放他们一起去。现在看来，凌爱珍独具慧眼的伯乐相马和王雅琴顾全大局的割爱放行，都使人感动。要不是两位沪剧老艺术家的这一举措，也许不会很快有袁滨忠和韩玉敏这对黄金搭档的脱颖而出。

二、一对被称为“牛奶加咖啡”的黄金搭档

凌爱珍在培养青年演员方面很有章法。她不是拔苗助长，而是循序渐进，讲究水到渠成。袁滨忠刚进爱华，只演一点贺客、过路人之类的小角色，后来才逐渐让他演有名有姓的人物。但她一直关注着，希望他在演出实践中增长才干。1957年实行剧目开放，爱华沪剧团演出了不少西装旗袍戏，凌爱珍这才开始让袁滨忠和韩玉敏在《少奶奶的扇子》《恋爱与阴谋》和《碧落黄泉》等剧目中分别扮演男女主角，逐渐成为剧团的台柱，在各种演出中挑起了大梁。这也是他们俩在爱华合作的起

步。这和他们过去在艺华团演的《鸳鸯泪》和《梁山伯与祝英台》不一样，那只是以学员身份在歇夏季节临时加演的实验专场，和剧团正常演出担任男女主角是有区别的。

由于受到观众的热烈好评，他们俩联袂主演的戏越来越多，在传统戏《拔兰花》里，分别演孙福泰和李金姐；在现代戏《桃李颂》里，分别演陶国祥和李慧英；在《苗家儿女》里分别演卡良和迈香；在根据蒲仙戏《团圆之后》改编的《父子恨》里，分别演施俏生和柳氏；在《年青的一代》里，分别演林育生和夏倩如；在《南海长城》里，分别演区英才和阿螺；在《红灯记》里，分别演李玉和和李铁梅。凌爱珍经常为他们主演的戏当配角，像《年青的一代》中的夏母，《南海长城》里的钟阿婆和《红灯记》里的李奶奶。经过长期的艺术合作，袁滨忠和韩玉敏成为当时沪剧舞台很受欢迎的一对黄金搭档。

这种合作对他们艺术上的发展起了非常重要的作用。那时爱华一天演两三场，平时空余时间，两人就一起商量如何塑造人物，如何把唱腔搞得好听。由于彼此了解比较深，台上配合自然比较默契。有时韩玉敏出点子，说这里我少唱两句，袁滨忠总是很乐意。他的唱腔比较花哨，韩玉敏尽可能帮他托一托。有时台上出现意外情况，还互相补台。这样的合作，彼此都感到少不了，分不开。一些青年观众也非常喜欢看他们俩合演的戏，称他们的合作是“牛奶加咖啡”。

从20世纪50年代初到60年代中期，经历了十几年，两人一直互相尊重、互相理解、互相促进。韩玉敏学戏比袁滨忠早，出道也比袁滨忠早，他们的合作，开始阶段是以韩玉敏为主，由她领跑的。后来袁滨忠的影响越来越大，特别是1959年沪剧界明星会串演出《雷雨》，凌爱珍推荐袁滨忠去演戏里的小少爷周冲。袁滨忠演得十分出色，又是和这么多沪剧大明星同台演出，因此一下子红遍了上海，很快成为沪剧舞台最引人注目的优秀青年演员。在他们的合作中，领跑的人逐渐变成袁滨忠。他们俩的合作非常融洽，一直坚持到袁滨忠在“文革”中受迫害致

死。袁滨忠去世后，韩玉敏更感到这种合作的可贵。在她以后的艺术生涯中，再也没有遇到像袁滨忠这样相称、相配的搭档。

三、令人入迷的袁派唱腔从何而来

爱华沪剧团是个集体所有制的区剧团，实行自负盈亏，因此演出十分繁忙。一个月往往要推两个剧目，平时日夜两场连轴转，星期日还要加早场。正是这样频繁的演出实践，使袁滨忠得到很大锻炼。再加上小剧团没有专职作曲，唱腔要靠自己琢磨，袁滨忠年纪轻，有追求，总想搞点新东西。这样日积月累，逐渐形成了自己鲜明独特的艺术风格。

在观众印象中，袁滨忠的表演总是给人以非常清新的感觉。他塑造人物注重内心刻画和感情抒发。他扮演的范国强、卡良、周冲、林育生和李玉和等角色，尽管身份不一、性格迥异，但都有血有肉，亲切动人。他的唱腔融合了王盘生和邵滨孙的长处，如《雷雨》中他唱的那句“我从来不当你佣人看”，就是直接从邵派唱腔中化用过来的，经过他新的处理，给人完全不同的感觉。袁滨忠的有些唱腔，借鉴了王盘声的王派，但他结合自己的嗓音条件有所发展。如果说王派以滋润甜糯见长的话，那么袁滨忠的唱腔显得清脆明亮，舒展自如，与擅长下旋音的王派相比，他的音域比较宽，经常往高处走，运用上旋音，有时发声达到高音6的区域。

袁滨忠的唱腔，不仅有潇洒飘逸的一面，还有柔中带刚、刚柔相济的一面。在《红珊瑚》“岛遇中”，他一反过去男腔正调的十字调，改用反调十字调，“波涛中葬英雄大海争光”一句体现出人格豪迈激昂的感情。《桃李颂》中他一气呵成的四字句，最后落到高音5，给人全新的感觉。《年青的一代》“读遗书”中，他唱“千万不能忘根本”这一段，从C调转到G调，更亮更突出，“忘根本”三字达到全曲最高音A，高亢激越地表现了当年革命烈士崇高的精神情操。而在《红色娘子军》中“如释重负心舒畅”一句“三送”，他把音乐过门也融化到唱腔中，使整个唱腔

显得更生动丰富。

袁滨忠在《苗家儿女》和《雷雨》中的唱腔也给人留下了很深刻的印象。他对这两个戏的唱腔处理也花费了不少心血。《苗家儿女》“分别”中唱到“让我在树王身上刻下我心意”时，多次用鼻音来修饰，形成一种特殊的韵味，听后使人久久难忘。在运用传统曲调时，他从不墨守成规，总是千方百计推陈出新。《雷雨》中他演周冲唱的那段“飞向我们的新世界”，用的是寻常的流水板，但是转调甩腔时都加以变化，尤其“像海燕张开翅膀飞”一句放慢节奏，运用长长的拖腔，使人感到如清风吹来，精神振奋，仿佛看到了海燕在飞翔的画面。

袁滨忠的唱腔不仅融合了沪剧邵派、王派的特点，而且吸收了其他剧种的演唱手法。在《父子恨》“法场”的戏里，他糅合了越剧的“弦下调”。在《朝阳似火》里他还把淮剧高腔用到沪剧中来。在《红灯记》“刑场”唱段里为了表现英雄人物李玉和的精神风貌，他大量借鉴了京剧、昆剧和评剧的曲调，使整个唱段呈现出恢宏磅礴的气势。很多专家认为他懂得海派文化广采博取、敢于创新的内涵，经过艰辛努力，三十来岁就形成了自己特色鲜明的艺术流派。

正当袁滨忠艺术上不断趋向成熟，满怀激情地向更高的目标冲刺的时候，一场无情的风暴向他袭来。袁滨忠遭受残酷的迫害，直至被剥夺年轻的生命。但袁滨忠始终活在广大观众的心里，他的代表剧目在沪剧舞台一直盛演不衰，他的很多唱段至今仍在街头巷尾广泛传唱。在沪剧演员中，还涌现了钱思剑这样的袁派艺术的优秀传人。沪剧袁派艺术今天的发扬光大，不正是对袁滨忠最好的纪念吗？

第六章 新时期沪剧对海派文化的开拓和升华

第一节 引言

新时期海派文化展现了新的生机和活力。作为新时期海派戏剧的里程碑作品，京剧《曹操与杨修》产生了深远的影响。沪剧舞台也好戏连台，频频获奖，迎来了百花争艳的又一个春天，为海派文化新的开拓升华作出了重要的贡献。

在沪剧剧种的综合艺术中，舞台表演无疑占据着举足轻重的主要位置。新时期沪剧取得的艺术突破，离不开优秀演员们在舞台上勇敢探索的艺术实践。被称为新时期沪剧舞台的"五朵金花"的陈瑜、马莉莉、茅善玉、陈甦萍和华雯正是改革开放年代对沪剧艺术繁荣发展、再创辉煌卓有建树的佼佼者。

这几位在观众中享有盛誉的表演艺术家，走的艺术道路各不相同，艺术风格更是千差万别、迥然相异。但舞台生涯和艺术创造，始终都贯穿了百折不挠、坚忍不拔的创新精神。她们都具有相当扎实的艺术功底，对沪剧事业都有一份执着的自信和热爱，不墨守成规，不故步自

封，孜孜不倦地寻求舞台体现中新的思路、新的格局、新的创造。她们在各自的艺术岗位上，都取得了很大的成功，成为紧贴时代脉搏、引领海派文化发展潮流的新时期沪剧的代表人物。

今天回顾以往走过的路，特别是新时期沪剧艺术家的历史经验和成败得失，将使我们能更好地面向未来，对沪剧和海派文化的发展进行新的思考和选择。

第二节 “敢为天下先”的海派文化追求——《璇子》从舞台到荧屏的跨越

沪剧电视连续剧《璇子》1983年首播时就引起了轰动效应，央视和各省市先后转播，出现了一波又一波的收视热潮。据说观众达数亿人次，后来海外，如泰国和美国的电视台也纷纷播放。电视给戏曲艺术插上了翅膀，使新时期的沪剧和海派文化走向海外，赢得了更多观众。

一、尝试用镜头语言打造剧本



《一个明星的遭遇》中茅善玉饰周旋

《璇子》是根据沪剧舞台剧《一个明星的遭遇》改编的，这个舞台剧，曾经在首届上海戏剧节获奖，连演连满180场。这是上海拍摄的第

一部戏曲电视连续剧，当时在全国也没有可以借鉴的先例。海派文化历来注重标新立异，敢为天下先。当年《璇子》电视剧的拍摄，第一步怎样迈出，编导是怎样把一部舞台剧杰作成功地搬上荧屏的呢？

编剧余雍和曾长期从事舞台剧的创作，在写《璇子》的本子以前，却从未接触过电视剧创作。



电视连续剧《璇子》中茅善玉饰璇子

他曾多次说，创作《璇子》的过程，也是他学习电视艺术的过程。沪剧电视连续剧《璇子》在创作上一个很重要的特点是始终注重用镜头语言叙述剧情，以视觉形象塑造人物。很多原来在舞台上根本无法表现，不得不忍痛割爱的情节，在荧屏上得到了充分的展示。对璇子苦难童年的描写在舞台上只有零星几句台词提到。电视剧用了一组跳跃的镜头，有人乘乌篷船从常熟玄妙观抱走刚出生的小红，连夜驶向上海。不同年龄的小红在操劳各种繁重的家务劳动。地下党员、音乐家向明赞赏小红唱歌才华，介绍她参加月光歌舞社。这一来把璇子的来历和童年生活刻画得有根有梢，脉络清晰，富有立体感。

电视特有的艺术手段的运用对丰富人物性格，深化主题内涵起了非

常重要的作用。电视剧里我们更加真实完整地看到了璇子因《马路天使》拍摄的一举成名和遭受恶势力欺凌的悲惨命运。

从舞台剧到电视剧，作者还努力把璇子这个人物写得更丰满、更细腻。编导余雍和、导演许诺和杨文龙又一次访问了黄晨、黎锦光、严华、顾兰君和顾也鲁等周璇的生前好友。他们说，周璇之所以误入歧途，当然有不可抗拒的社会原因，但也和她自己身上的一些弱点不无关系。写出这一点可以使人物形象更加真实可信，同时对观众也会更有启发教益。因此在电视剧里并不回避写璇子的性格弱点，如果说第一集中她甘愿当老板的摇钱树，新婚期间拼命拍戏还能使人理解的话，那么后面的戏里她的懦弱、轻信和爱慕虚荣就很难原谅了。展现在荧屏上的璇子形象更立体化，更有层次，也显得更加鲜活生动。

《璇子》这部电视剧遵循我国电视戏曲观众传统的欣赏习惯，采用正面叙述的章回体结构。把一首叙事式的主题歌安排在各集的始终，贯穿全集。每集开头在主题歌声中编一组镜头介绍本集前发生的事件，犹如评话中的“话说《》”开场。结尾留有悬念，意在请观众“且听下回分解”。这样使具有流动性特点的电视观众中途插入观看也能衔接起来。

二、首次把舞台剧搬上荧屏的“吃螃蟹”经历

当年，导演许诺以“吃螃蟹”的精神，在拼搏中开出一条戏曲电视化的新路。从舞台剧到电视连续剧，不是一次简单的移植，而是进行了艰苦的再创造。电视连续剧基本上保持了沪剧原作围绕璇子、胡小红和林月莺三个女性的人生遭遇展开矛盾冲突的框架结构、人物走向和性格命运也没有作大的改变，戏里几乎所有精彩的唱段都比较完整地保留了下来，沪剧观众看这部片子，不会感到失望。

在发挥电视特长方面，导演又有自己的追求，在营造典型环境、表现时代氛围等方面都花了不少力气。当时还没有现在专门的外景拍摄基

地，电视剧中旧上海的景观，都要靠摄制组自己去找寻，去发现，去搭建。周家小院是在衡山饭店高楼下的贫民小巷加工而成的，用来表现半殖民地社会的时代色彩十分贴切。以黄浦江和海关大钟为背景的经理室选用电台原址。谢小开旅馆包房设在以国际饭店和跑马厅钟楼为背景的南京路东亚饭店，它是当时唯一一家还保留蝴蝶式弹簧木房门的饭店。璇子和汪杰新婚生活的戏就在周璇和前夫严华原来在天平路新式里弄二楼的住处拍的，这样大大加强了典型环境的真实感。再有用石库门房子作为月光歌剧社社址，序幕的画面选用虞山方塔点明常熟。第一集中金龙大戏院门前巨幅“老刀牌”香烟广告，点乙炔灯的馄饨摊，来来往往的行人和人力车，卖香烟、棒冰、瓜子和花等的叫卖小贩，酒醉的日本浪人殴打难民。这些看来不显眼的细节对烘托当时的社会氛围和时代背景都起了重要作用。这也正是发挥了电视艺术的巨大优势，舞台上不可能表现得这么细致入微。

电视剧在深化主题，表现进步力量对璇子的争取、启发和解救方面也有不少新的发展。向明对婚后璇子拜访的戏在很大程度上得到强化。电视剧对胡小红从一个卖花女成长为党的文艺战士和新闻战士这条情节线作了加强和发挥，和璇子及林月莺所走的人生道路形成鲜明的对比。还特地加了一场胡小红在新四军根据地演出《白毛女》的戏，同时正面表现向大哥在她去上海执行任务前，叮嘱她去看望璇子，争取让她来苏北的场景。把胡小红与璇子那次见面的地点从璇子与谢开白同居的寓所改到公园里，边划船，边游玩，边交谈，不仅戏更舒展、更开阔、更好看，而且也符合党的地下工作的特点。

导演在戏里，采用了一些长镜头，表现璇子成为老板的摇钱树，被迫夜以继日赶拍《三笑》的疲惫和苦闷，很有感染力。在最后一集里，还用了一个长达七分钟的跟踪长镜头，在《疯狂的世界》的歌声中展现璇子此时此际万念俱灰、悔恨绝望的心态，当时也是很新的一种表现手段。

三、茅善玉初上镜头的艰辛探索

电视剧《璇子》当初播出时引起轰动效应，在戏中扮演女主人公的茅善玉，也通过数百万观众参加的投票评选，一举获得全国电视金鹰奖中的最佳女主角奖。这么多年过去了，《璇子》至今仍深受观众喜爱，很多观众对茅善玉在这部电视剧中的表演仍记忆犹新、赞赏有加。她把璇子参加庆贺影片《三笑》成功的舞会时的心态变化表现得如此自然而细腻，充分展示了扎实的功底和表演的才华。第一次上镜头拍电视剧，能取得这样的成功，确实很不容易。

从舞台到荧屏，茅善玉创造璇子这个角色经历了一个艰辛的过程。这部电视剧开机那天，拍摄新婚的一场戏，当时面对黑乎乎的摄像镜头和熙熙攘攘围观的人群，她一下子发愣了，竟不知从何演起。结果不是一派舞台腔，动作过于夸张，就是脸上无情，身上无戏，变成了机械的动作组合。导演许诺把她带去看录像，一个镜头一个镜头地帮她分析表演上的成败得失和感情处理上的分寸把握，她开始懂得了电视剧表演重生活、重自然，忌夸张、忌做戏的规律。后来那场拒拍汉奸电影的戏，茅善玉的神态表情的分寸把握和处理也都相当出色。

现在看茅善玉在电视剧中的表演，很多专家觉得她的镜头感特别好，那场拒拍汉奸片和从家中出走的戏，她在全景、中景和近景三种不同的镜头面前，分别采用夸张、收敛以至完全用眼神和面部表情的手法，取得了动人的效果，怪不得有人说她拍电视剧入门快、悟性高。其实要说入门，茅善玉也有一个过程。当时她觉得最难的是，拍电视剧要在分散的，有时是前后颠倒的镜头面前，能使自己的感情召之即来，挥之即去，随时进入角色的规定情景。那种即兴式的呼风唤雨，初接触确实会不习惯。在舞台上，璇子先和汪杰谈笑嬉闹，到继父要把她卖入娼门时悲愤欲绝，茅善玉演来顺理成章。拍电视剧时，却先拍后面的，她一下子哭不出来。导演后来用父亲去世的事才激起她的情绪，使她失声

痛哭，顺利地拍好了这段戏。再拍璇子和汪杰这对恋人打打闹闹开玩笑，她又久久平息不了悲痛之情，大家只得变着法子逗茅善玉破涕为笑。最后一集璇子在香港发疯的戏，是在厦门海边拍的。茅善玉一时抓不住人物发疯一刹那的内心体验，演了多次都不很理想。最后还是在导演的启发下，从周璇当年在影片《渔家傲》中表演发疯的银幕形象中获得了真实感受，才使自己的表演进入了表面在笑，实则在哭，嘴里在唱歌，心里在流血的比较复杂的规定情景。

这以后茅善玉又多次参加过电视剧和电影的拍摄。她主演的《姊妹俩》和《牛仔女》也先后拍成了同名沪剧电视连续剧。还有一部电影《风雨相思燕》，她在剧中扮演身为越剧演员的女主角，借助电视和电影这些现代传播手段，不仅自己在艺术上得到更广更深的开拓和发展，也使戏曲艺术走出舞台，扩大影响，赢得了更多的观众。

这部电视剧中其他演员的表演也十分成功。马莉莉对林月莺这个风流场女子角色的生动细腻的演绎，为她接着在舞台上塑造陈白露这样一个内涵丰富而又复杂的艺术形象打下了基础。观众对倪幸佳在荧屏上创造的胡小红的形象也十分赞赏，那场和璇子划船、骑驴、坐三轮车，劝她去解放区的戏，她的表演相当放松自如，给观众留下了很深的印象。徐俊在剧中饰演的汪杰，把汪杰的经历分成恋爱、新婚和婚变三个层次，在与璇子关系的处理上既有联系，又有不同，分寸把握、情绪处理都不一样。几个反派演员的表演更让人钦佩，顾智春演周父戏不多，却入木三分地勾画出一个卑琐小人的丑恶嘴脸。汪华忠演出了谢开白骨子里的坏料，把这个折白党人物两面三刀的个性揭露无余。邵滨孙扮演的电影公司老板顾仲昆心地狠毒却道貌岸然的形象，也让观众久久难忘。

四、沪剧和歌曲天衣无缝的巧妙融合

《璇子》每次播放，开头的那首主题歌的旋律总是把观众牢牢吸引住。原来的舞台剧没有这首歌，这是根据编导的总体构思，特地为电视

剧新创作的。考虑到这个戏的时代特征和表现题材，万智卿等几位作曲吸收了20世纪30年代的流行歌曲的旋律，并把它和沪剧音乐结合在一起。这两者都源于江南民歌，因此在风格上比较接近，表现手法又相当巧妙，一般人听不出来，只觉得曲调清新，旋律优美。这部电视剧整个音乐创作都努力把歌曲旋律和沪剧的唱腔曲调结合在一起，这两种音乐元素互相渗透，相互融合，取得了较好的艺术效果。

电视剧几乎保留了舞台剧中的所有的主要唱段，那首《金丝鸟》的插曲经过反复播出，成了茅善玉影响最大、传唱最广的一个优秀唱段。这个唱段的主要旋律来自周璇唱红的歌曲《天涯歌女》，同时又融合了沪剧传统的“反阴阳”和“反十字调”，由于两者水乳交融，结合得天衣无缝，自然顺畅，整个唱腔显得舒展悠扬，委婉动听。

电视剧中还巧妙地穿插了很多周璇当年唱的有影响的歌曲。拍表现周璇生平的电视剧，不可能不拍她唱的歌。但是作为一部戏曲电视剧，又必须保持沪剧的剧种特点和演唱风格，在歌曲和沪剧两者之间，如何达到和谐统一呢？现在看来周璇的歌在电视剧中分别根据时代特点、人物发展、情绪变化、矛盾冲突的需要安排，比较自然。璇子在晾衣服时哼申曲被向明发现，教她唱《新的女性》，带她加入月光社。在告别演出中演唱《天涯歌女》，反映她在共产党的帮助下，思想上的进步成长。她在家绣花时哼唱《五月的风》，新婚后练唱《花好月圆》，也符合她当时的心情。她和胡小红认识后，一起唱《四季歌》结为姐妹。在香港被谢开白遗弃后在街头听到《秋水伊人》，勾起了她苦闷失望、孤寂凄凉的情怀。在与爵士乐混杂交替中演唱的《疯狂的世界》，又宣泄了她被逼疯前后的意识错乱的感觉，形成对吃人的旧社会的血泪控诉。后来她回到上海，那首《和平的歌声多么嘹亮》又反映了她新的奋发向上的精神世界。作为周璇特有的音乐形象，歌曲在电视剧中不仅和沪剧演唱和谐交融，对反映女主人公坎坷的人生道路也起了重要作用。

第三节 改革开放年代的青春之歌——从《姊妹俩》的恢复重演谈起

为纪念改革开放30周年，2008年上海各大艺术院团都陆续恢复上演了新时期以来创作的一些最有代表性的经典剧目。话剧中心推出的是曾产生过巨大影响的话剧《于无声处》，京剧院复演了《曹操与杨修》，淮剧团再演《金龙与蜉蝣》，越剧院推出的是《舞台姐妹》。人们把目光投向改革开放30年来戏曲现代剧创作演出成果累累、成绩辉煌的上海沪剧院，究竟哪一个剧目有幸借助这次难能可贵的契机，重登沪剧舞台，再次和观众见面？答案很快揭晓，代表新时期以来沪剧创作演出成果参加那次纪念活动的是大型现代戏《姊妹俩》。这一选择显示了这个优秀作品在沪剧人心目中的重要地位和影响。谈改革开放以来沪剧的创作演出，不能不提《姊妹俩》的艺术成就和历史贡献。

一、捕捉当代生活中有时代特点的美

《姊妹俩》首演于改革开放初期的1984年，这个反映新时期青年一代生活、理想和精神风貌的优秀剧目曾应邀赴京参加全国现代题材话剧、歌剧和戏曲观摩演出，在首都专家和观众中引起了热烈的反响。在会演评选中荣获了文化部颁发的包括优秀剧目奖在内的十项大奖。沪剧《姊妹俩》获得的最高荣誉是被邀请再次专程参加北京庆祝建党35周年的盛大游行。主要演员茅善玉站在特地为这个戏扎成的彩车上，缓缓驶过天安门广场，接受邓小平等中央领导同志的检阅。今天回过头来看沪剧《姊妹俩》，仍能强烈地感受到这个戏所具有的强烈的思想艺术魅力。

这个戏第一场就揭示了全剧的戏眼，那就是辛薇和她的男朋友小朱从父亲的来信中发现了一个秘密。原来妹妹辛蓉并非父母的亲生，她的生父不久将从海外回国认亲。正是这一情节引发了以后一系列矛盾和风波。沪剧《姊妹俩》之所以能够深深打动观众的心，很重要的一个原因在于编导的求新、求真、求美的主题开掘。俄罗斯的车尔尼雪夫斯基说，生活中并不缺少美，真正缺少的是美的发现。在戏曲现代戏创作中，长期以来形成两种常见的弊端。有的剧目一般化地反映一些新人新事，笔触停留在生活洪流的表层，缺少使人思考品味的内涵；也有一些戏从概念出发，演绎两种思想的激烈冲突，人为地进行主题拔高，人物枯燥乏味，很难感动人，《姊妹俩》创作的可贵之处在于善于捕捉当代生活中有时代特点的美，而且致力于开掘生活的底蕴，从中提炼出闪烁的思想火花和深刻的哲理感悟。“人生在世有何求，造福社会为己任”这两句贯穿整个戏的唱词，是全剧思想和感情的结晶，戏中姐妹俩对待理想、信念、爱情和家庭迥然相异的理解，带有20世纪80年代的鲜明特点，至今仍能给我们带来深深的启迪和回味。



《姊妹俩》（1984年）中茅善玉、吕贤丽、汪华忠饰辛蓉、辛薇、辛将军

二、感染力来自精巧的艺术构思

由于小朱唆使，辛薇主张把已故大姐寄养在家的小外甥带回乡下，以实现独占家产的目的。心地纯真的辛蓉不同意姐姐的想法，把小外甥带到自己在医院的宿舍照看。第二场戏里，将军父亲讲述了小女儿辛蓉的身世，同时也透露了二女儿辛薇同样不是他们夫妻亲生的事实。沪剧《姊妹俩》的艺术感染力很大程度上来自编导的巧妙构思。这个戏的主要情节围绕着将门之女辛薇、辛蓉对人生道路的不同抉择展开。在沪剧

舞台上表现我军高级将领家庭生活还是第一次。采取这样独特的视角，正是为了通过带特殊性的矛盾发展，揭示更具普遍意义的思想冲突。辛薇这一形象的典型意义不仅在于代表了当时干部子女中的一些糊涂思想，更在于概括了社会上部分青年人错误的人生理解。作者通过对辛薇的批评，向世俗观念提出了尖锐的挑战。怎样看待革命传统《幸福是否等于金钱》人活着究竟为了什么？二十多年过去了，将军家里议论的这些问题，今天并没有过时，每个年轻人都在以自己的行动作出回答。

这个戏精心设置的人物关系为构成引人入胜的故事情节和展示戏剧冲突的广阔背景创造了条件。戏里将军家有三个女儿，亲生的大女儿茵茵在一年前因病去世。正当一封家信道破这个家庭的秘密时，二女儿辛薇以刺心的话指责妹妹辛蓉“不是妈妈亲生女儿，不知疼爱妈妈”时，她哪里知道自己也是将军领养的。这既产生了吸引观众追根寻底的强烈悬念，也从另一侧面烘托了将军的崇高品质和宽阔胸襟，还为辛薇以后的悔悟转变，作了有力的铺垫。这种人物关系的设置匠心独运，寓有深意。将军给女儿们的遗产是三颗不同来历的子弹头。沪剧《姊妹俩》以炽烈的革命激情感染着每一个观众。戏里不仅老一辈革命家当年为全国解放出生入死的壮烈情怀感人肺腑，而且像辛蓉、郑兴华这样的年轻人以天下为己任、无私奉献的豪情壮志也同样使人久久不能平静。人是需要有一点精神的，这正是这个戏之所以至今仍使我们深受感动的重要原因。

三、综合艺术的整体突破

沪剧《姊妹俩》塑造的艺术形象中，辛蓉无疑是给人印象最深的一个。在这个人物身上渗透着作者的审美理想，并带有浓重的抒情色彩。导演、音乐设计和演员的二度创作使她具有时代美的艺术魅力。第四场在农村的戏展示了辛蓉善于思考、勇于进取、敢于向世俗观念挑战的鲜明的时代风貌。扮演辛蓉的茅善玉的表演受到各方面很高的评价，她非

常细腻真挚地揭示了角色思想发展的层次和感情激荡的波澜。在表演中，茅善玉没有回避辛蓉不够成熟的一面，当处于各种矛盾漩涡的时候，她受到各种压力，也有苦恼，在父亲面前她曾热泪纵横地倾诉“我实在受不了啦”。但这个人物的基调和思想境界始终是昂扬的，她有志气，不崇洋，坚信幸福须从奋斗来，把自己的前途、事业和祖国的命运紧紧地联系在一起。茅善玉在台上不追求外在的夸张，努力在戏剧的进程中敞开心灵的窗口，展示感情的细致变化。演唱上较多采用轻柔而有内劲的处理，同时糅合了《莫愁》等现代歌曲的表现技巧，唱腔悠扬动听，体现了时代的美感，大大增强了角色的艺术感染力。茅善玉因成功创造辛蓉这个角色荣获文化部授予的全国会演主演一等奖，还捧回了当年的第二届中国戏剧梅花奖。

在表现辛蓉对郑兴华的爱情时，茅善玉的处理真切而洒脱，显示了这位青春少女的痴情和追求。但没想到的是辛蓉的这份爱却遭到了冷遇。

其中很重要的一个原因是因为辛蓉姐姐辛薇的执意反对，这里我们看到了扮演姐姐辛薇的吕贤丽的精彩表演。她反对辛蓉和郑兴华相爱，除了自私的目的外，还有真心感到郑兴华配不上妹妹的因素。吕贤丽对角色的演绎有收有放，分寸感很强。第一场她踏着舞步，似一阵旋风卷来，然而照相、理装、朝窗外张望、等待情人，一上场就活现了人物性格。为了要得到五千元钱结婚，她的表演也很细腻，先给父亲奉上一杯茶，再热情地附耳低语，接着边说话边转身斜椅在藤椅扶手旁，最后羞涩地说出自己的要求。这里从动作、表情到声调，她运用得都相当准确主动。而最后一场她与小朱怏怏分手后颓然上场，那无精打采和内心的痛苦以及剪不断理还乱的复杂情态，吕贤丽演来不温不火，与第一场形成了强烈的对比。

戏中的将军是一个很难演的角色，稍有不慎，很容易给人干巴概念的印象。汪华忠为塑造好戏里的将军形象倾注了无数的心血。为此他专

程到部队深入生活，接触了不少部队首长，他觉得很多部队首长形象威严，性格豪放，待人亲切，并不是想象中整天板着脸。戏里的辛将军的形象塑造就来自于他对生活的观察体验。他把这个人物作为将军的军人气质和作为父亲的慈祥体贴糅合在一起，唱腔处理以苍劲有力的解派为主，适当吸收了王盘声软糯温柔的曲调，使人感觉刚中有柔，刚柔相济。他在沪剧舞台上第一次演活了一个解放军的将军形象。由于汪华忠和吕贤丽在《姊妹俩》中的出色表演，他们分别获得了全国汇演的配角一等奖和配角二等奖。

沪剧《姊妹俩》演出的成功和它在综合艺术上的整体突破也是分不开的。第二场“辛蓉写信”时，窗外一轮明月透过窗帘，映照在人物身上，加上此刻甜润轻柔的唱腔，造成情景交融的诗化意境，使人体会到戏曲特有的美感。在戏曲现代戏的创作中，这种综合艺术的创造力已越来越显示出它的重要性。

第四节 《今日梦圆》和上海地铁同步亮相

反映地铁建设者火热生活和精神风貌的大型现代沪剧《今日梦圆》（原名《此情深深》），1994年11月在云峰剧场首演。当时正值上海地铁一号线开通调试，艺术创作几乎和现实生活同步行进，这种速度不由人不惊讶赞叹。1995年12月，这个戏经过较大修改，赴成都参加第四届中国戏剧节，领导、专家和观众好评如潮，很多评委称赞这个戏“在反映四化建设的重大创作题材领域作了重要探索，取得了重要突破”，是一部“令人振奋的大制作、大手笔”。剧组捧回了中国戏剧节设立的包括优秀剧目奖等所有的十二项大奖。同年又荣获中宣部颁发的“五个一工程奖”，并名列所有获奖戏剧作品榜首。



《今日梦圆》中茅善玉、陈瑜饰杜鹃、常宝宝

一、地铁戏居然从一个剧团的排练场写起

文艺圈内外都知道工业戏难搞，表现重大工程题材的剧目过去很少有成功之作。当初听说沪剧上马写地铁建设，有些人为之捏一把汗。看了戏，他们欣喜地发现《今日梦圆》的艺术构思独特，谁也没有想到“硬题材”可以来一个“软处理”。地铁戏居然从一个沪剧团的排练场写起，避实就虚，不从正面写，而是从侧面反映，通过一个沪剧团排练反映地铁建设的戏引发的矛盾折射出地铁建设者的奉献精神。戏里的冲突，表面上在青年演员杜鹃和编导方家杰之间展开，实质上矛盾发生在杜鹃和她母亲梁工程师之间。杜鹃不理解母亲的无私奉献，心生埋怨，因而拒绝排演方家杰编导的以母亲为原型的地铁戏，由此与方家杰产生多次摩擦。这样，戏剧情节就摆脱了枯燥乏味的工程建设过程，而在人物关系造成的感情纠葛中展开。沪剧《今日梦圆》采用戏中戏的形式表现恋人情、母女情，比较容易吸引观众，又便于发挥剧种的特长。这里矛盾的发生、发展和解决围绕对地铁建设者的不同认识展开，人物之间的感情纠葛也被赋予新的内涵，已不同于一般的儿女情长。

作为戏里矛盾主要对立面，又是戏中讴歌的主要对象的梁工程师始终没有出场，完全采用暗场处理，是这个戏艺术构思的又一特点。在戏的进展过程中一次次铺排，一次次渲染，但总是千呼万唤不出来。这既增强了悬念，引起观众的期待，又激起了观众的联想。审美期待和联想是艺术欣赏中特殊的心理活动，不是说梁工的形象一定不能出场，但现在这样不出场的处理自有其长处，并显得别出心裁。艺术应该出奇制胜，“一般化”“一道汤”的作品是缺乏感染力的，《今日梦圆》的成功再一次证明了这个道理。

二、浓浓深情拨动了观众的心弦

由于对地铁建设采取侧面反映的方式，使这个戏能够腾出较大的篇幅抒发人物情感。第三场“雨中情”的场面充满诗情画意。杜鹃担心男友移情别恋，追踪到工地，发现他和剧团另一女演员亲热地交谈而大为生

气，后经解释，发现是一场误会，最后两情依依，重归于好。戏中用一把雨伞作为道具，借物寄情，既有猜疑，又有爱情；既有埋怨，又有自责；既有烦恼，又有欢乐；既有话剧的逼真，又有戏曲的写意，再配上“细雨蒙蒙淡如烟，霓虹映照不夜天”的典型环境，舞台上一派浓浓的深情，悄悄拨动了观众的心弦。

耐人寻味的是这个戏在导演体现上又追求虚写实演。地铁建设是虚写的，但在体现上又尽可能给人真实的感觉。导演把舞台前的乐池设计为隧道口，人物在这儿上下，地面上下的人可以对话，既扩大了舞台表现空间，又渲染了地铁工地热火朝天的劳动气象，同时也便于情节的延伸和发展。

三、演出了地铁人特有的情怀和气质

作为一个反映地铁建设的作品，《今日梦圆》给人突出的印象是演员队伍整齐、态度认真，整台演出气氛热烈明快。第三场地铁人和杜鹃关于爱情和兵马俑的那场调侃式的对话演得风趣活跃，对丰富地铁建设者的形象起了重要的作用。这个戏里，施工队长张震海一家对地铁建设的奉献精神使杜鹃深受感动，成为她思想转化的重要因素。扮演张震海的青年演员钱思剑演出了地铁人特有的情怀和气质，特别是第四场他演唱的那个“我一家三代造地铁”的唱段，酣畅淋漓地抒发了地铁建设者的深厚感情和宽阔胸襟，在地铁职工中曾引起了非常强烈的反响。

隐瞒身份到杜鹃那里做保姆的张震海奶奶风趣诙谐，是戏里个性十分鲜明的人物。扮演这个角色的张萍华演来绘声绘色、活灵活现，她那满口新名词，满台周旋应对的表演使整场戏都活了起来。对一些带有喜剧色彩的情节的处理，她既夸张，又不过分。像第四场戏中，真相大白后她不回避此刻的尴尬，但更多的是显示她的坦然和敦厚，使人感到这位老太太的可爱可敬。扮演张震海妻子阿凤的王惠钧把握这个人物爽朗热情、粗中有细的性格也相当成功。

扮演方家杰的孙徐春着重表现这个人物作为艺术家的责任感。他和杜鹃早就相恋，感情很深，但是即使是恋人的反对，也没有动摇他把地铁人的形象搬上舞台的决心。孙徐春表演的可贵之处在于他找到了方家杰事业和爱情的交汇点。

著名演员陈瑜在戏里甘当配角，扮演常宝宝一角。这个人物相当难演，她既是自己，又不是自己。台上她经常作为始终不出场的梁工程师形象的外化和延伸存在。在这里陈瑜显示了驾驭角色的扎实功底，形象的转化妥帖自然。第五场她在念杜鹃父亲的遗书时声泪俱下，具有很强的感染力。

四、茅善玉的表演开拓了新的境界

《今日梦圆》是透过杜鹃的眼睛来描写地铁人的，因此这个人物塑造的成功与否成为整个戏成败的关键。从这一点看，扮演杜鹃的著名演员茅善玉非常出色地完成了自己的任务。茅善玉的表演素来以清纯甜美见长，一曲《金丝鸟在哪里》婉转动听，似乎颇能代表她的艺术风格。可是从《今日梦圆》的演出中，人们看到茅善玉明显出现了变化，她的表演似乎在轻柔优美的基础上增添了一抹亮色，多了几分激情，显得更加成熟，更具光彩。第五场她在表现杜鹃受地铁人感染，思想出现变化时，倾注了满腔热情。从通过对讲机与母亲心贴心地交谈，到向为她过生日的地铁人真诚地致谢，到最后高叫着妈妈奔向隧道，节奏越来越快，动作幅度越来越大，观众的反应也越来越强烈。像这样满台激情、如火如荼的表演，在茅善玉过去的演出中是很少有的。通过《今日梦圆》的演出，这位当今沪剧舞台上最有灵气、最有光彩的演员的表演又开拓了新的境界，达到了新的高度。

沪剧《今日梦圆》的音乐创作也很不一般，既继承发扬了沪剧擅长抒情的传统特点，又刻意创新，表现上海市政面貌巨变的宏伟气魄，尤其是铜管乐器的巧妙运用，大大增强了戏曲音乐的表现力。舞美设计用

四道圆形拱环来表现地下隧道和地铁工地，简洁明快，气势辉煌。戏的尾声，一列地铁列车向人们轰轰驰来，把观众的情绪推向了最后的高潮，为上海人多少年来魂牵梦绕的地铁梦的实现而纵情欢呼。

《今日梦圆》的艰苦创作如今成了美好的回忆，当时这个剧组的同志坚持深入生活和精益求精不断创新的精神，在今后的沪剧现代戏创作演出中值得很好继承和发扬。

第五节 为海派风采的戏曲陈白露鼓掌——曹禺看沪剧《日出》

沪剧表演团体历史上多次改编曹禺先生的剧作，这些戏有的已经成为沪剧舞台上久演不衰的经典保留剧目。但是在人们记忆中，曹禺先生亲临剧场观看根据他的作品改编的沪剧，却只有一个，那就是上海沪剧院一团1982年年底起演出的沪剧《日出》。



曹禺观看沪剧《日出》前与丁是娥院长亲切交谈（1982年）

一、戏曲改编完全可以充分发挥

1983年3月15日的傍晚，沪剧《日出》演出的艺术指导凌琯如、导演周中庸和场记顾兰娣前往静安宾馆接在那里下榻的曹禺、李玉茹夫

妇。凌琯如是上海人民艺术剧院的老导演，曾经多次为话剧《日出》执导。沪剧院排练沪剧《日出》，请她来担任艺术指导。她是曹禺先生抗战时期在国立剧专教书时的学生，见了面，还是按当年的习惯，用“万先生”来称呼老师。她说：“万先生，好长时间没见面了，我也一直没来看望您。这次上海沪剧院改编演出您的《日出》，一直想请您来看一看，今天的机会太难得了。”曹禺先生笑着回答：“好啊！今天就去看看沪剧的《日出》到底怎么样。”



《日出》（1982年）中马莉莉、陆敬业饰陈白露、方达生

凌瑄如等人陪曹禺先生夫妇去宾馆餐厅。用餐时，她告诉老师，沪剧改编《日出》，步子迈得比较大，从话剧原作的四幕改为六幕，增加了两场，同时把故事发生的地点改到上海。这主要是为了适应沪剧观众的看戏习惯。曹禺先生连连点头说，把戏的地点改为上海，适应上海观众的欣赏需要，这一点没问题。只要保持戏的主要精神，改编完全可以充分发挥。他十分关注沪剧《日出》的演出情况，问这个戏演了多久，观众反应如何。导演周中庸告诉他，沪剧《日出》至今已演了三个月，上座情况相当不错，到这个月底的演出票子都已售出，全客满了。



《日出》（2010年）中程臻、朱俭饰陈白露、方达生

曹禺先生听了很高兴，他又关心地问，戏演了这么久，你们的演员是不是进行轮换。场记顾兰娣说，我们只有一组演员，基本上不进行轮换，只有潘月亭这个人物设了B角，演过三场。曹禺先生说，你们演这么久，挺累的。戏曲演员一点不娇气，真了不起。顾兰娣对曹禺先生说，剧组的演员听说您要来看戏，大家挺紧张的。著名京剧表演艺术家、曹禺先生的夫人李玉茹赶紧说，不用紧张，我们就是来看戏，没什么可紧张的。凌瑄如让老师别担心。她说，沪剧院的演员认真好学，挺不错的，万先生看了他们的演出，要多给他们提点意见。

说着大家一起下楼上车去剧场。车上周中庸问道，您过去看过沪剧没有？曹禺先生说看过一次，就是《罗汉钱》。那是丁是娥演的，演得非常精彩。沪剧挺好！今天去看《日出》，是我第二次看沪剧了。车到了中国大戏院，看到剧场门外拥挤的观众人群，曹禺先生幽默地说了句带北方口音的上海话“界厉害”！大家听着都发出会意的微笑。

二、沪剧演出加的唱自然妥帖

曹禺夫妇来到剧场贵宾室。时任沪剧院院长的著名沪剧表演艺术家丁是娥、沪剧《日出》的编剧何俊和姚声黄、作曲万智卿等都在门口迎候。丁是娥握着曹禺先生手说，欢迎您来看我们的戏，给我们作指导。曹禺先生说，您在全国人代会上邀请我来看沪剧《日出》，我当时就一口答应，今天总算如愿。

丁是娥请曹禺先生夫妇在贵宾厅就座。曹禺先生对丁是娥说，你们沪剧挺不错的，这剧场门外盛况惊人，简直太好了。丁是娥笑着说，大家都喜欢这个戏。陈沂同志（当时担任主管文化工作的市委副书记）来看了也非常喜欢，给了我们很多鼓励。曹禺先生说，这个戏能教育人，它反映的是中国旧社会的情况，那时候确实很苦很惨啊！日本演这个戏的时候，他们说戏里的种种情况日本都存在。在中国，《日出》中的很多事情可能不会再发生，但是观众了解一些，也有好处。

丁是娥告诉曹禺先生，凌琯如老师这次对我们排练沪剧《日出》起了很大作用。凌琯如笑着说，那是你们大家的努力。曹禺先生听了十分感慨，连声说，真是难得的机会。我和琯如是1936年认识的，那时她只有17岁，还是小姑娘。我在剧专教书，也只有27岁。我是老师，她是学生。一眨眼，四十多年过去了。真快啊！这时丁是娥建议拍张照，留个影。沪剧院的摄影师拍下了曹禺先生夫妇和丁是娥、凌琯如在一起的珍贵镜头。听到准备开演的铃声，丁是娥、凌琯如和沪剧院的同志陪着曹禺先生夫妇到观众厅入座看戏。曹禺先生看戏非常细，一边看，一边还

不时和坐在身旁的人轻声谈自己意见。

在看第一场时，曹禺先生对王福升的一段唱很感兴趣，认为有上海的地方韵味。丁是娥解释说，沪剧的唱是表现人物的重要手段，这个戏里加了不少唱段。曹禺点头说，这里安排的唱自然妥帖。凌琯如问他，万先生，第一场这样处理好吗？曹禺先生连声说，好，好，很好！凌琯如又告诉他，话剧演出时，要演四个小时，现在沪剧只演三个小时多一点。有些地方只能简单一些。曹禺先生说，简单好，不然戏太长了，观众太累。看第三场时，见演顾八奶奶的演员只穿马甲袖的旗袍时，曹禺先生担心演员在台上太冷。凌琯如说，她自己坚持要求穿这样的服装，为的是加强人物形象。曹禺先生称赞道，这么认真，真不错。凌琯如说，沪剧演员都很认真，他们对艺术确实一丝不苟。

三、为海派风采的沪剧陈白露鼓掌

第四场演完后是观众休息时间，曹禺先生夫妇由大家陪着又来到贵宾室。丁是娥院长让马莉莉、陆敬业和邵滨孙等主要演员也来见曹禺先生。她请曹禺先生给演出提些意见。曹禺先生高兴地说，不错，不错。演到这样真不简单，我看沪剧，听不懂上海方言，但你们的表演很细腻，我看懂了，理解了。你们演得非常认真。有些地方真的相当不错。不容易啊！今天的青年没有这样的生活，但演这个戏可以帮助他们了解过去的时代。你们的演出有上海的地方特色，充分发挥了沪剧艺术的优势和特长，有群众观点，非常大众化，挺好的。只要当地观众能看懂，保持原作的精神不变就好。戏曲改编话剧，作一些新的处理，新的发展，不仅完全可以，而且非常需要。你们有充分的自由，大胆放手去搞。

扮演陈白露的马莉莉是当时冒尖的优秀青年演员，她说，今天听说曹禺先生来看戏，在台上有点紧张，像参加考试一样。曹禺笑着说，不用紧张，你演得很不错，看戏曲演员演陈白露，我还是第一次，能演到

这样不容易啊！马莉莉告诉曹禺先生，她是新中国的同龄人，演陈白露，得到凌琯如老师很大帮助。白杨老师说她是解放牌的。曹禺夫人李玉茹听着笑了，说解放牌的演员能把陈白露的气质性格表演得这么细致，看得出下了很大功夫。

扮演潘月亭的邵滨孙是著名沪剧表演艺术家，当时还担任沪剧院副院长。他表示要争取把《日出》演成沪剧舞台又一个保留剧目。丁是娥接着说，1957年我们改编演出了您的《雷雨》，经过不断加工，到1959年演出时取得很大成功，观众也十分喜欢看，这以后我们经常演，《雷雨》成为沪剧很受欢迎的保留剧目，主要是您的本子写得好，锻炼了我们一批演员。曹禺回答道，我早听说丁是娥演《雷雨》中的繁漪非常出色，可惜那时我在北京，没有能够亲眼看到，非常遗憾。他对马莉莉说，看你们演的《日出》，就知道沪剧很适合演这样的戏，演得很有味道。你们有好院长，好老师，好好学，好好演。沪剧大有可为啊！

李玉茹已经第二次看沪剧《日出》了。她对丁是娥说，这次比上次看，更熟练，戏也更好。她特别指出，方达生这个角色很难演，现在扮演这个角色的演员陆敬业气质好，戏也演得恰如其分。

演出继续进行，曹禺夫妇又入座观看。看到第五场的开场，他对凌琯如说，这是有上海特点的妓院，和北方的妓院确实不一样。看了戏里演翠喜的演员吴素秋的表演，他又说，这个演员嗓音很好，咬字也清楚，那段“白布跌进染缸里”的戏演得不错，确实是翠喜的味。她会演戏，也敢演，真有两下子。对胡四责骂小东西的那段戏，曹禺先生十分称赞，认为这样交代得快点很好，使戏的节奏更紧凑。对这场戏配上富有上海地方色彩的叫卖长锭、茶叶蛋的效果声响也很欣赏，认为很有味道，有上海特色、海派特点，比有些话剧演得还成功。他对整个第五场妓院的戏相当肯定，说戏真不错，演出了感情，使人感到心酸，也能让人掉泪。

看第六场，也就是最后一场，曹禺先生对沪剧把一条围巾作为贯穿

全剧的道具十分赞赏，你们围绕着这条围巾，加了很多戏，好多是我本子里没有的，这很好，很有戏曲的特点。他问演黄省三的演员多大年纪，当场记告诉他，这位演员叫顾智春，五十多岁了。曹禺先生称赞他演得认真，戏也好，和他看到的一位日本话剧演员的表演有不少相似之处。当他得知演张乔治的演员吴斌也是这个戏的作曲之一时，曹禺先生赞叹说，真聪明。他看到陈白露在平台上照镜子的戏用了点追光，说现在这样光很好，但为什么前面照镜子不这样呢？那里应该有光，让观众看见演员。最后陈白露倒在美女榻上也要有追光照在脸上。

四、沪剧改编对原作不是减分而是加了分

观看过程中，曹禺先生不住点头，轻轻鼓掌。戏结束后夫妇俩到台上祝贺演出成功，和演员们一起合影留念。在台下观众热烈的掌声中，他一再向大家表示感谢，并且高声说，戏演得非常好，今天我过了一个最愉快的夜晚。

在回宾馆的车上，曹禺先生仍很激动，不住地对陪他们回去的凌琯如和顾兰娣说，沪剧把《日出》演得这样出色，有海派味道，不简单，真了不起。你们的精彩演出，对原作来说，不是减分，而是加了分。邵滨孙到底是老演员，演潘月亭有个性。马莉莉的陈白露也使人眼睛一亮。演黄省三的顾智春这么大年龄了，功夫不错，几个摔跌干脆利落。凌琯如告诉他，顾智春为了演好这个角色，天天练功。曹禺先生非常感叹，我说嘛，不练不可能在台上这么漂亮！

车到宾馆，曹禺先生夫妇要凌琯如代向剧院领导、剧组同志致谢，他对有机会再次观看沪剧这样优美的地方戏剧种感到非常兴奋。并一再说，沪剧改编《日出》非常完整，非常成功。

第六节 给新人以“活的生命”——陈瑜的艺术道路

20世纪90年代初，在沪剧舞台上滚了三十多个春秋的中年演员陈瑜终于迎来了她艺术创造的黄金时代。从《清风歌》到《明月照母心》，她主演的戏一个个打响，于是两届白玉兰戏剧表演主角奖、两届文华表演奖、第九届戏剧梅花奖和全国戏曲现代戏会演优秀演员奖等一顶顶光灿灿的桂冠接连戴到她的头上。她成为上海戏剧界这些年来获奖最多、奖级也最高的演员。

陈瑜的崛起实质上代表了时代对戏剧的一种历史要求，她的突破和飞跃主要是因为在《清风歌》和《明月照母心》里成功地塑造了董蕙和金晓晖这两个激动人心、令人久久难忘的社会主义新人形象。



陈瑜

一、给新人形象以活的生命

在戏曲舞台上也许最难演的角色莫过于现代剧中的主要正面人物了。正因为这样，塑造社会主义新人形象的问题一直是困扰戏曲现代戏创作演出的一大难题。可是陈瑜演的英雄人物、时代新人无论从外部形

体、内在气质到白口唱腔都有一种全新的体验和把握，总是显得生龙活虎，神采奕奕。

《清风歌》刚开始演出时剧本并不很成熟，专家和观众看了戏，对剧本从各个方面都提了不少意见，唯独对陈瑜出演女主角董蕙的努力有口皆碑，叫好不已。后来随着剧本加工修改，人们对她的表演作了更高的评介，称赞她以卓越的艺术才华把这个社会主义新人形象演活了。陈瑜在舞台上自始至终把握住董意思想行动主线，那就是对人民群众的一片赤子之心。第三场夜访于细微处层层展开，一举一动都充满感情，体现出一种为老百姓设身处地着想的亲切感和责任心，终于使周波消除顾虑，和盘托出事情的真相。第四场围绕一束枯苗的戏更强烈地表现了董蕙对人民群众的深厚感情。听到父老乡亲托周波带来一束枯苗，要求严惩犯罪分子的情况后，陈瑜用颤抖的双手从周波手里接过枯苗，含泪久久凝视，然后是发自内心的、动情的一大段唱，使观众在情感上受到强烈的震撼。



《樱花》中饰樱子



《明月照母心》中饰金晓晖



《方桥情缘》中饰刘秀珍

在《明月照母心》的演出中，陈瑜潜心体验，通过金晓晖与不同人物关系的准确处理，真挚感人地揭示了这位青年女教师水晶般纯净透亮的美好心灵。那一场暗转后的戏极为传神，悠悠钟声，溶溶月色，一缕清辉透窗而过，照见睡梦中的孤儿的笑脸。在美好的意境中金晓晖“人静心不静”。陈瑜为自己设计了极为丰富的潜台词，她缓步而出，步履

轻盈，“看孩子深睡梦中露笑脸，我犹如口含蜜糖心里甜”。抒情的慢板把观众也带入爱的梦乡。她轻轻地为孩子掖好被子，细细端详一会，又轻声细语偎依在丈夫身旁。陈瑜的表演看来朴实无华，但有情感的力度和厚度，相当洗练地表现了金晓晖对孤儿的一片爱心。

陈瑜对新人形象塑造的最光彩之处在于激情的爆发力。她善于掌握自己的情感体验的流程，总是抓住激情的爆发点，全身心投入，但又能做到适度。像误打玲玲的戏，陈瑜演来层次分明，自然流畅。她注意情感的蓄势，然后再进行释放，尽情地将内心的感情倾泻出来，很少有人能看到这里不掉泪的。这以后在医院看到女儿受伤和接过玲玲告别时送上的一双袜子的另外两次情感高潮的处理，也都有不同的形式，不同的重点，但都服从剧情的需要，从人物性格出发，顺乎情理，出于自然，也都收到了非常感人的效果。

值得注意的是陈瑜在创造角色时没有把新人演成高不可攀的理想人物，相反她总是尽可能多侧面地显示董蕙和金晓晖丰富而复杂的感情生活和内心世界。事实上对这两个人物身上也有普通人的烦恼和痛苦的揭示，不仅没有使新人形象受到丝毫损害，相反倒是使她们在舞台上具有了一种难得的立体感。

唱腔是戏曲表现人物思想性格的最重要的手段。在《清风歌》和《明月照母心》中陈瑜充分展示了她的演唱才华。《清风歌》上半场她的唱腔活泼明快，委婉飘逸，董蕙和未婚夫畅想婚后幸福生活的那段“夜夜游”，她用三拍子的形式演唱，旋律优美，富有节奏感，显示了董蕙活泼的个性和青春的气息。下半场她的唱腔逐渐转向深沉激昂，到后一场还运用大段唱腔来表现人物丰富的内心世界，把戏推向高潮。这场戏陈瑜用沪剧传统快节奏的赋子板来抒发董蕙的感情，五十来句唱一气呵成，如江河决堤一泻千里，声势夺人。

陈瑜用她富有激情的表演及其唱不垮的金嗓子，给《清风歌》和《明月照母心》中的社会主义新人形象插上了生命的翅膀。近年来她先

后在二十多个现代剧中扮演主要的正面人物，都给观众留下了很深的印象。从中可以看到她的追求、她的艰辛和她对当代生活的深入观察和思考。也许这正是陈瑜能赋予现代戏正面人物活的生命的奥秘所在。

二、“戏百搭”的魅力

曾多次观看陈瑜演出的陈丕显同志风趣地称她为“戏百搭”。对于陈瑜来说，这个说法再贴切不过了。在沪剧界她素以戏路广著称，主演的剧目可以说古今中外，无所不包。古装戏中的《孔雀胆》《孟姜女》，清装戏中的《半把剪刀》《陆雅臣》，西装旗袍戏中的《雷雨》《返魂香》和外国戏中的《樱花》《无辜的罪人》等都是她的拿手剧目。难得的是作为一个挑大梁的主要演员，她没有那种名角儿的架子，而是乐于在很多戏里担任配角，甚至《阿必大》中雌老虎、《大雷雨》中的恶婆婆这样面目可厌的角色她也不推辞。正是这种五光十色的实践使陈瑜得到了比较全面的锻炼。戏路大大拓宽，创造角色的能力不断增强。

喜爱沪剧的观众对陈瑜在《艰难的岁月》一剧中所塑造的女特务韦世珍一直津津乐道。她在这一人物外形美和内心丑形成强烈反差中塑造反面形象，既演活了人物，又赋予了新意。陈瑜在《逃犯》中扮演金梅娘也获得很大的成功。这个人物庸俗浅薄、自私猥琐，是上海滩很典型的一个小市民形象。无论在年龄、性格和生活习惯上，陈瑜和角色都有很大距离。为了缩短这种距离，她经常到大街小巷闲逛，观察一些老太太吃饭、谈笑和吵架的神情动作，从生活中找到了表现角色个性的自我感觉。通过一块小手帕的巧妙运用，活生生勾画出这个势利人的性格和灵魂。

陈瑜还擅长扮演外国角色。她在《樱花》里扮演的日本女作家樱子不知赢得了观众多少同情的眼泪。执导这个戏的话剧导演凌琯如看了戏拉着她的手说：“我没有想到戏曲演员也能把外国人演得这么逼真。”《无辜的罪人》里她还成功地塑造了十八世纪俄罗斯女艺术家的

动人形象。

陈瑜塑造的人物画廊千姿百态，神形兼备。在沪剧界也许还没有一个主要演员像陈瑜那样曾演过那么多行当的角色，那么多类型的人物。正是这样特殊的艺术实践，使陈瑜逐渐形成了自己特有的艺术风格。

三、超越自我，超越传统

陈瑜的艺术风格不是一朝一夕形成的，她的艺术成就也是长期锤炼的结果。纵观陈瑜三十多年舞台生涯，大致可分三个阶段。第一阶段从1960年到1966年，这六年是陈瑜进戏校学艺和在舞台上初露头角的时期。陈瑜并非生于梨园世家，只是她从小喜欢唱歌，参加过少年宫活动。 1960年黄浦区戏校招生，只有13岁的她被录取跨进了戏校大门。陈瑜在戏校受到重视，排戏时总让她担任主要花旦。可偏偏在一次对外公演时，陈瑜被老师安排演《阿必大》中的雌老虎。当时另外两个也被安排演雌老虎的同学都不愿意演这么难看的角色，有的还为此哭了一场。陈瑜却记住了老师的话："当一个演员应该会演各种各样的人物。"她虚心学，认真排，到台上居然演得很像样。这次经历在少年时代的陈瑜心中留下很深的印象，也为她日后在艺术上开拓戏路打下了基础。

1964年，一次偶然的机会使陈瑜在舞台上得以崭露头角。当时艺华沪剧团正上演现代戏《不准出生的人》。扮演女主角的演员突然病倒，不能上台，团里请戏校临时派一个女学员来顶一顶。这个任务就落到陈瑜头上。她当时一听也有点慌，在王雅琴、王盘声这些前辈老师的鼓励和辅导下，只用一天时间就背熟了台词，排好了戏。没想到上台演出，观众对这个小演员反映特好，她唱的一句高腔还赢得了满堂彩。这以后陈瑜经常被剧团借用，到1966年戏校毕业，陈瑜在艺华沪剧团已是一个小有名气的优秀青年演员了。

1972年，陈瑜从奉贤海滩的“五七”干校被吸收进上海沪剧团，从1978年到1985年这七年时间，她参加了二十多台大戏的演出。连续在《樱花》《无辜的罪人》《半把剪刀》《返魂香》《画女情》五个戏中扮演主角。这五个角色，不仅身份、气质，甚至国籍各不相同，而且在时间跨度上，要从少女演到中年，前后相差几十年，没有较深厚的艺术功力，很难胜任这些角色。陈瑜知难而上，她在个性和气质的把握上努力做到一气呵成、前后连贯，同时又区别不同年龄层次，在声调、步形和心理状况等方面演出不同特点。如果说第一阶段陈瑜主要还是在进行学习模仿的话，那么到第二阶段，经过长时期的摸索和实践，在表演上正在走向成熟，并开始形成了自己独特的艺术风格。

1986年，陈瑜进入了她艺术创造的第三阶段，即努力实现新的突破，把自己的表演水平不断推向新的高度。这一阶段她的第一个代表作《雷雨》就以前所未有的崭新姿态出现在上海国际艺术节的舞台，引起了整个沪剧界的关注。《雷雨》是沪剧保留剧目，经过1959年丁是娥、石筱英、邵滨孙等十多位著名演员会串的成功演出，表演上似乎成了不可逾越的最高模式，谁都不敢越雷池一步，唯独陈瑜敢于离经叛道。她在导演帮助下，塑造了一个别开生面、与众不同的繁漪形象。她演的繁漪，既不是心理变态、到处树敌的坏女人，也不是具有明确反封建自我意识的叛逆女性。她把繁漪演成一个受过新思潮影响，而一时又不能从旧礼教中自拔的旧式妇女。戏的前半段，陈瑜注重表现人物处处忍让，在台词、唱腔处理上尽量往下压，直到最后绝望时，她的反抗才像火山一样爆发。正因为反差强烈，繁漪的反抗给观众留下了更加深刻的印象。很多人称赞陈瑜演了一个新的具有雷雨性格的繁漪。在《清风歌》和《明月照母心》这两个戏里，陈瑜塑造社会主义新人形象的成功使她的表演登上了当代沪剧艺术发展的又一高峰。

作为一个戏曲演员，陈瑜这一阶段的走向成熟还表现在她对沪剧流派唱腔的革新和突破上。她曾拜沪剧前辈、表演艺术家石筱英为师，但没有机械模仿、一味照搬，而是根据自己的嗓音条件加以变化发展。在

赴港演出的《杨乃武与小白菜》中，她唱“杨淑英告状”，既吸收石筱英老师节奏明快、吐字清晰和感情酣畅的流派特点，又发挥自己高音区好的优势，把唱腔处理得更加跌宕起伏。特别是最后一句“明镜高悬秉公理”，演唱时她把“秉公理”三字上翻八度，重唱一遍，声似惊雷，穿云破雾，淋漓尽致地表现了杨淑英为兄弟申冤的坚强信念。《清风歌》最后一场她学的杨派唱腔，既保留杨飞飞老师深沉怨愤的风格，又糅入自己高昂刚强的特点。《明月照母心》“欢天喜地来送行”的赋子板演唱更是融合了沪剧各家流派的精华，有丁派的委婉，石派的韵味，汪（秀英）派的节奏，杨派的厚重，再加上她自己特有的对高潮的处理，可以说博采众长，别开生面。流派唱腔上的大胆突破，使陈瑜在演唱上刚柔相济、清丽明亮的个人风格越来越鲜明。

不断地追求，不断地闪光。这就是陈瑜三十多年来走过的艺术道路。在这条道路上，陈瑜始终坚持一切从角色出发，赋予角色以活的生命。正因为这样，她赢得了崇高的荣誉，也赢得了无数观众的心。

第七节 “英雄花旦”的自我超越——马莉莉的艺术人生

很多人说，马莉莉是个勇于进取、从不满足的人。一次次奋进，一次次突破，一次次超越，一次次升华，构成了她艺术人生的鲜明轨迹。



马莉莉

一、“英雄花旦”称号的由来

作为新中国的同龄人，马莉莉1949年2月出生在上海一个普通的市民家庭。她从小受到父母的影响，爱好戏曲与评弹。1960年考取杨浦区戏曲学馆沪剧班。马莉莉最初学的两个戏，一个戏是《阿必大》，学演蛮横霸道的雌老虎。另一个《白蛇传》“盗草”中的白娘娘，要从两张半

桌子上“倒扎虎”翻下来，还要踢枪开打。对当时年仅12岁的马莉莉来说，确实难度不小。好在初生牛犊不怕虎，凭着她的刻苦和灵巧，这两个戏，她不仅学会了，而且还演得相当不错，多次受到老师们的表扬。

1964年马莉莉从学馆毕业进了爱华沪剧团。这一年国庆节，剧团正在演出《南海长城》，谁知演甜女的演员突然声带失音，不能上台。马莉莉被临时指定顶替演出。好在她平时就把这个戏看熟了，甜女的台词、唱腔和站位都默记在心。再加上她扮相好、嗓音甜，在台上演得倒也像模像样。打这开始，爱华的演出舞台开始有了马莉莉的位置。1967年和1970年，她两次出演《红灯记》中的李铁梅，成为剧团青年演员中的佼佼者。



《张志新之死》中饰张志新



《雾中人》中饰白灵

1973年，爱华沪剧团和人民沪剧团合并成立上海沪剧团（后来又组建成上海沪剧院）。这是马莉莉艺术道路上的一个转折点。当时的上海沪剧团名家荟萃，聚集了丁是娥、石筱英、解洪元、邵滨孙、王盘声、凌爱珍等一大批著名的表演艺术家。马莉莉在这里能够有机会向更多的老师学习讨教，也有了施展自己艺术才华的更宽广的天地。进入新

时期后，她先后在《洪湖赤卫队》《一封终于发出的信》《艰难的历程》《白莲花》等剧目中，成功塑造了一系列引人注目的女英雄形象。而使人最难忘的则是她在《张志新之死》中对女主人公的角色创造。

1979年张志新烈士的事迹传遍全国。剧团决定把张志新的事迹搬上沪剧舞台，并由马莉莉来扮演。像这样近距离地表现同时代的无私无畏、浩气长存的女英雄，对刚刚步入30岁的马莉莉来说，既是一个难得的机遇，又是一次严峻的挑战。为了在舞台上真实地再现张志新的光辉形象，剧院安排马莉莉和编剧、导演、作曲等一起来到张志新生活战斗过的沈阳。他们访问烈士的家属、亲友，查阅审讯记录，采访当年难友。当看到审讯记录和关押张志新的那间特别的小牢房时，马莉莉再也忍不住胸中的愤怒，热泪汩汩地往下掉。她还接受了导演将她关进牢房的建议，以便更深入地了解和体验张志新的心路历程。当她穿上囚衣进入牢房，她的思绪进入那动乱的岁月。一位以生命和热血谱写了对党的赤诚之歌的优秀共产党员就是在这样特定的环境中磨炼成长的。



《风雨同龄人》中饰钟佩文



《宋庆龄在上海》中饰宋庆龄

一个多月的深入生活，使马莉莉逐渐深入到张志新丰富的内心世界中去，产生了炽热的创作激情。了解越深入，创作的冲动越强烈，不久，一个高瞻远瞩、刚强不阿的张志新形象出现在沪剧舞台上，深深打动着观众的心。沪剧《张志新之死》连演满三个月，还是难以满足蜂拥而来想看戏的观众的要求。

张志新形象的成功塑造使马莉莉声誉鹊起，她赢得了“英雄花旦”的赞誉。

二、从本色演员向性格演员的跨越

听到来自观众和媒体的英雄花旦的褒奖，马莉莉没有满足于某一类人物形象的塑造。英雄花旦不是她最后的目标。她开始了从本色演员向性格演员跨越的冲刺。沪剧《日出》正是在这一时候给了她一次极为难得的机遇。

当剧团领导把出演沪剧《日出》女主人公陈白露的任务交给她的时候，她感到由衷的惊喜。这个角色正是她非常向往的，但是她又不能不面对周围一些怀疑的目光。要知道过去演陈白露这个角色的，从凤子、白杨、严丽秋到杨薇，都是名重一时、演技超群的大演员。自己初出茅庐，羽翼未丰，别人担心不是没有理由。陈白露这个角色确实不好演，作为旧社会的畸形儿，她集大学生、交际花和电影明星三重身份于一身，性格复杂，内心充满矛盾。马莉莉生于新社会，长在红旗下，从未接触过这样的人物，也很难体验这样的心理、性格和感情。更何况沪剧不同于话剧，两者的表演形式、方法和技巧大相径庭，要用沪剧的特殊艺术手段去塑造陈白露的形象，要闯出一条新路，谈何容易。

一进排练场，果然遇到了难题。马莉莉的举手投足，都显得生硬别扭，怎么看都不像陈白露。经历过“文革”动乱岁月，那种特殊年代的价值观和艺术模式，在青年演员身上也不能不留下烙印。马莉莉只觉得表演不顺畅、不舒服，然而要怎样才能找到演陈白露的感觉呢？这个有着十几年戏龄、已经在沪剧舞台上崭露头角的优秀青年演员此刻却坐卧不宁，苦恼万分，一夜之间仿佛不会演戏了。

好在剧团请了曾经排练过话剧《日出》，经验丰富的著名导演凌琯如担任这个戏的艺术指导。她不仅指出马莉莉表演上存在的问题，还为

她找了摆脱迷津的方法，那就是去“设想人物的过去、现在和未来”。带着这句话，马莉莉一头扎进书海，她想方设法从图书馆、资料室的藏书和报刊中寻觅那个时代的踪迹，并多次向白杨、严丽秋等老师讨教，努力捕捉前辈艺术家扮演陈白露的灵感。那本写得密密麻麻的笔记本记录着当时她对角色创造的探索和追求。

有的时候经过长期探索而未领悟的道理，会在偶然发现中豁然开朗。一次普通的人物出场的设计使她一下子找到了陈白露形象塑造的钥匙。彩排那天晚上，马莉莉穿着长裙，等候在电梯里，心里略带紧张和不安。音乐声起，电梯门开，正要走出时，她惊慌地发现披肩曳地太长，会影响电梯门的关闭，怎么办？犹如电光一闪，她开始了即兴表演：陈白露跳了一夜的舞，狂欢尽兴，略带倦容，朱唇微启，柳腰轻扭，呵欠连绵。然后手拢秀发轻拉长披肩，趁势款款走出电梯门，侧目斜睨，花容初绽。一个漂亮娇柔的亮相，再轻轻地唱起“倦鸟归林把温梦寻”……这一急中生智的表演，使台下凌琯如在导演席上看了激动得跳起来“哈，就是这个感觉，马莉莉进戏了”。果然，第二天正式演出，台下骚动，惊叹四起，马莉莉塑造的陈白露以一种独特而浓烈的美征服了观众。

当时担任沪剧院院长的著名沪剧表演艺术家丁是娥感到由衷的高兴，她称赞马莉莉“演啥像啥”，认为《日出》的演出在沪剧历史上是“又一个里程碑”。1983年12月曹禺先生亲临剧场观看，他对马莉莉也赞赏不已，说她是自己见过的演陈白露最出色的女演员之一。这以后马莉莉主演《雷雨》又获得很大成功，人们称她是沪剧舞台上继丁是娥之后又一个“活繁漪”。沪剧西装旗袍戏名剧《啼笑因缘》和《少奶奶的扇子》中她也演得生动自然，各具个性。这时的马莉莉戏路已大大拓展，“英雄花旦”四个字已完全不能涵盖她在表演领域驰骋的宽阔天地。马莉莉终于成功地实现了她艺术之路的第二次自我超越。

三、角色内心世界的深层次开掘

每一次成功都是一次新的突破，而每次成功又组成一道新的屏障。如果说以《日出》为标志的第二次超越使马莉莉在横向上实现了戏路的开发和拓展的话，那么以《雾中人》为标志的第三次超越为她带来的则是纵向的角色内心世界深层次的挖掘和体现。

戏中的白灵是一个蒙受冤屈三十年的志愿军女战俘。如何刻画这样一个气质高雅、情操高尚、经历坎坷、受尽屈辱的悲剧人物？马莉莉采取了与过去迥然不同的表现方法。她没有在情节的曲折、感情的浓烈和性格的丰富上过多地花力气，而是以一种平和质朴、真实亲切的淡淡的格调展现女主人公白灵心灵的深刻感受和变化。三十年蒙难把这个活泼、聪颖、富有朝气和理想的年轻姑娘几乎变成了另一个人。她在平时沉默寡言，表面是安宁的、沉静的，但内心深处却仍然翻滚和奔腾着热爱生活的涌泉。马莉莉正是紧紧抓住一个“淡”字，深层次地揭示了白灵外静内动、外冷内热、外柔内刚的性格和心理特征。

戏中的白灵从初出现的18岁到后半场的48岁，年龄跨度之长，是马莉莉过去表演中从来未遇到的。第六场白灵发现自己身患重病，不久人世时，她没有任何恐惧和悲哀，也不曾惶惶不安产生厌世情绪。当了三十年的“雾中人”，如今拨开云雾，重见天日。马莉莉演来格外朴实与亲切。她以静制动的表演具有催人泪下、震撼人心的感染力。很多人看到这里不禁热泪盈眶。著名剧作家魏明伦对马莉莉赞赏不已，认为她在这个戏里的表演看来质朴无华，然而却悄悄地打开了角色心灵的窗口，这一年沪剧《雾中人》参加“89上海文化艺术节”演出，荣获优秀成果奖，由于马莉莉对戏中白灵形象的精心塑造，名列首届上海戏剧表演白玉兰主角奖获奖者榜首。

《雾中人》的演出使马莉莉对角色的创造向挖掘人物心灵美的人性化的纵深方向突破，实现了她艺术生命中的第三次自我超越。应该指

出，这次自我超越，虽然以《雾中人》为标志，然而却有一个渐进发展的过程。之前，她扮演《寻娘记》中的梅莘，已经开始了揭示人物人性美和心灵美的探索。之后，她主演《风雨同龄人》，又深层次地展现了海外游子发自内心的对祖国、对亲人的一片拳拳之意，在人性化的表演探索方面作了新的努力。1993年赴福州参加中国戏剧节演出，马莉莉获优秀演员奖，又因此剧荣获第十一届中国戏剧梅花奖。素来怀有表演野心的她，不久又锁定了新的目标，开始了新的攀登。

四、和一位伟大女性的两次握手

1999年夏，观众中又盛传着一个使他们又惊又喜的信息。马莉莉将要出演《宋庆龄在上海》的女主人公，破天荒第一次在沪剧舞台上塑造被人们称为“国母”的二十世纪伟大女性宋庆龄的形象。听到这个消息，有些人暗暗为马莉莉捏一把汗。他们虽知道马莉莉功力不凡，但要演好演像这位国家名誉主席毕竟难度很高。不要说沪剧历史上没有过，就是电影电视也不乏这方面的前车之鉴。可是马莉莉认准了的事，谁也动摇不了她的决心。这以后她一头扎进去，反复揣摩宋庆龄平时的举手投足和音容笑貌。8月下旬她主演的这台戏在逸夫舞台首演，马莉莉出场一亮相就把所有观众都怔住了。她不仅造型逼真，形象酷如，而且在表演上抓住宋庆龄“从从容容、细雨春风”的气质特征和一些个性鲜明的特定手势、体态和动作，把角色演得惟妙惟肖。专家和媒体也为宋庆龄形象在戏曲舞台上的首次成功塑造拍手称赞。1999年这个戏应邀参加文化部在长沙举行的全国映山红戏剧节，马莉莉荣获演员一等奖。剧组捧回了21项大奖。

就在人们为她载誉而归高兴时，这位著名演员又一次萌发了她新的追求。她总觉得现在自己着力演的是一个国母和领袖，还缺乏人性化的深入开掘。同时由于第一次演伟人，总怕观众说自己不像，因此过于注重形似而没有在神似上多下功夫。她坚信，一定会有重演宋庆龄，和这

位伟大女性第二次握手的机会。

2003年，适逢宋庆龄诞辰110周年，已经担任沪剧院副院长的马莉莉下决心推出新版《宋庆龄在上海》。与四年前相比，新版演出的剧本作了较大幅度的加工修改。马莉莉也站在更加理性的角度，对表演作了全新的处理。她没有人为地在这位伟人头上添加空洞虚幻的光环，而是真实细腻、层次分明地揭示了宋庆龄丰富的内心世界和执着的情感魅力。她通过宋庆龄和小红、周迅和李姐三条情节线，以不同的手法把女主人公爱护儿童、爱护青年和爱护劳动群众的感人情怀展现在观众面前。特别是她把在日寇屠刀下逝去双亲的孤儿小红收养在身边的细节，那种母亲的真挚感情使人不能不潸然泪下。于细微处见精神，马莉莉在平凡可亲中揭示的宋庆龄那种不平凡的宽阔胸襟和人格力量，深深打动了观众的心。

一次次的成功，一次次的超越，她像蚕蛹一样，不断在努力咬破自己编织的茧子，去争取新的自由。艺术的追求就是要忍受脱胎换骨的痛苦，耐得住寂寞和冷落。追求的过程就是一个否定旧我，走向新我的过程。在前进的路上她遭遇过多少挫折，有多少次强忍过辛酸的眼泪。可是当取得新的成功时，这一切又成了使她感到欣慰的回忆。

第八节 紫竹调唱响维也纳金色大厅——茅善玉的艺术追求



茅善玉

2006年1月15日，在奥地利格拉兹交响乐团的伴奏下，上海沪剧院

院长茅善玉把轻柔委婉、富有上海地域色彩的沪剧紫竹调唱到了欧洲的维也纳金色大厅。这个喝黄浦江水长大的著名沪剧表演艺术家一袭素雅脱俗的旗袍，仪容端丽地站在这个举世瞩目的舞台。当她清脆甜润的紫竹调旋律在音乐圣殿回响时，那些西装革履、正襟危坐的西欧观众们被独具江南丝竹情韵的优美歌喉征服了，都毫不吝啬地贡献了经久不息的长时间掌声，乐团演奏员也全体起立为她鼓掌。

做梦也想着让沪剧登上世界顶级艺术殿堂的茅善玉，终于如愿以偿。她对笔者回想那一幕难以忘怀的情景，感慨地说，也许奥地利人听不懂吴侬软语，但优秀的民族艺术是没有国界的，可以受到不同时代、不同国家人们的喜爱。

一、沪剧明星走上剧院领导岗位

茅善玉在上海早就是家喻户晓的戏曲明星。早在1981年刚从剧团学馆毕业、19岁的茅善玉因出演了沪剧《一个明星的遭遇》脱颖而出，成为当时戏曲舞台冉冉升起的最耀眼的新星。不久她主演的沪剧电视连续剧《璇子》又引起轰动，风靡全国。她的那首《金丝鸟在哪里》的优美插曲在浦江两岸街头巷尾到处传唱，很多青年人把清纯俏丽、充满灵气的茅善玉当作自己心中的青春偶像。

1984年茅善玉主演的反映当代青年生活、爱情和理想的又一台好戏《姊妹俩》打响。这个戏里，茅善玉用她纯真的表演成功地塑造了辛蓉这个社会主义新人的形象。同年这个优秀现代剧应邀赴首都演出，誉满京华。北京的领导、专家和观众对她清新自然的表演和甜美婉转的演唱好评如潮。茅善玉被邀请参加首都庆祝中华人民共和国成立35周年的盛大庆典，站在载歌载舞的彩车上粼粼驰过天安门广场，接受邓小平和其他中央领导同志的检阅。



在维也纳金色大厅演唱紫竹调《燕燕做媒》（2006年）



《雷雨》中饰繁漪

紧接着，从《魂断蓝桥》《弹吉他的姑娘》《牛仔女》《碧海青天夜夜心》《今日梦圆》到《董梅卿》，她的表演接连攀登一个个新的台阶，成绩和荣誉使人目不暇接。她最早登上央视全国春晚舞台，全国现代剧会演演员一等奖、中国戏剧梅花奖、大众电视最佳女主角金鹰奖、上海青年演员会演唯一的特等奖、中国戏剧节优秀演员奖和两届上海白

玉兰戏剧表演主角奖等一顶顶金灿灿的桂冠接连戴到她的头上。她是沪上同时代青年演员中获奖最多、奖级最高的一个。

2002年初，在领导和同事的殷切期盼下，茅善玉挑起了沪剧院院长重担，成为当时上海国有文艺院团中最年轻的法人代表。在走马上任之际她曾经说，既要当好院长，又要当好演员。如今，人们欣喜地看到，茅善玉正在不断兑现自己的承诺。

二、努力寻求剧目创新的沪剧领军人物

作为一个演员，茅善玉担任过剧院三团团长。面对院长这一新的角色，经过反复思考，她认为一个国家剧院，需要做的工作千头万绪，创作必须放在一切工作的首位，要充分发挥沪剧善于表现现代题材的优势，大胆创新，大力创作反映当前火热生活，唱响时代主旋律的现代戏。

2006年为纪念建党85周年和红军长征胜利70周年，沪剧院推出的新创剧目《生死对话》在观众中引起了热烈的反响。这个戏对大家熟悉的英雄人物，进行崭新的演绎，通过细腻的情感揭示和超越时空的心灵对话，使角色更具人性真情，舞台表现样式也注重意境诗化的渲染，增强了可看性和感染力。

在创作现代题材的新剧目时，茅善玉主张努力拓宽视野，更广泛、更深入地捕捉当代生活热点。2008年6月，在她的精心策划下，沪剧院又打造了一台把浓郁沪剧韵味和当代艺术追求融合在一起的抒情悲喜剧《露香女》。这是上海的两项国家级非物质文化遗产沪剧和顾绣的一次巧妙联姻，也是对将在申城举行的上海世博会的一份精彩献礼。以沪剧的形式摹绘上海城郊百年前风情、风貌、风雅和风骨，充分展示中华美德和本土文化的生生不绝。爱情故事、非遗传承和世博题材三者的无缝嫁接，产生了引人入胜的独特魅力。



《露香女》中饰顾露香

2012年年底，茅善玉和她的团队又把感动中国杰出人物樊锦诗的事迹搬上沪剧舞台，推出了表现她数十年如一日守护祖国优秀文化遗产感人精神的《敦煌女儿》。樊锦诗曾经对茅善玉说，我们这个工作始终在大漠风尘里进行，平凡而又枯燥，没有故事，也缺乏情趣，很难表现的。可是经过导演的精心处理，这一题材在沪剧舞台上展示了勃勃生机和活力。佛祖和程佛儿、飞天入戏，不仅造就瑰丽的舞台场面，人物心理活动也更加丰富生动。现实和梦幻的结合，使沪剧在拓宽视野、探索表现当代多彩生活方面向前迈出了一步。

为纪念甲午海战120周年，沪剧《邓世昌》于2014年12月在上海逸夫舞台首演。聚焦清末历史，已不是沪剧院的第一次尝试。20世纪60年代初有过根据反映同一题材电影的改编演出；2000年还有展现辛亥革命前后青年人民族民主意识觉醒的《董梅卿》。而这次茅善玉带领沪剧院，打开了地方戏历史剧创作的崭新视角，从更深的层次展现当年北洋水师军人的不屈群像和心路历程。

这三个戏得到观众专家很高评价，在上海新剧目展演中分别获得优秀剧目奖。《邓世昌》位居获奖剧目榜首，还多次赴京演出，在全国新

春晚会亮相。

在茅善玉和她的团队坚持两条腿走路方针，在抓好表现现代题材主旋律作品的同时，充分重视传统剧目的整理改编和推陈出新。近年来先后推出《一文钱》《胡锦初借妻》和《陆雅臣》等老滩簧剧目的新版演出。不仅恢复《啼笑因缘》《石榴裙下》和《大雷雨》等沪剧优秀中期传统剧目的演出，还进行了《海上梦》《金大班的最后一夜》等新的西装旗袍戏的创作演出实践。根据曹禺原作改编的沪剧《雷雨》《日出》和《瑞珏》也多次重排推出。2010年又组织了“百年曹禺、百年沪剧”的赴京大型艺术活动。沪剧院舞台演出百花齐放，绚丽多彩。

三、迎接沪剧人才辈出的春天

2006年沪剧申遗取得圆满成功，经过国务院批准，沪剧正式列入首批国家级非物质文化遗产保护项目。作为非遗沪剧项目的国家级代表性传承人，使沪剧艺术薪火相传后继有人，成为茅善玉必须面对的又一重要课题。这些年来她和剧院班子倾注了无数心血，采取各种措施，努力促使中青年沪剧人才健康成长。

为了进一步加强对青年演员的培养，在茅善玉的倡议下，2007年5月14日，沪剧院举行了一次别开生面的收徒拜师仪式。以往梨园收徒拜师是经常有的，但近年来戏曲演员主要依靠戏校培养，个人拜师收徒已很少看到。重新借鉴拜师收徒这一传统教学形式，目的在于加强老师、学生的责任心和使命感，为出人出戏，青年艺术人才的脱颖而出创造更好的条件。在这次活动中，青年演员王丽君拜沪剧前辈艺术家杨飞飞为师，吉燕萍、赵隽晴拜茅善玉为师，程臻拜马莉莉为师，朱俭拜孙徐春为师，徐蓉拜陈瑜为师，沪剧前辈艺术家王盘声则成为这次收徒拜师见证人。希望在老师一对一的倾心辅导下，青年演员能更快展翅高飞。

在演出活动中，茅善玉努力把青年演员放在第一线，积极打造演出

平台，鼓励他们在实践中增长才干崭露头角。剧院一些重要的演出剧目，如《石榴裙下》《生死对话》和《姊妹俩》都推出了青春版。恢复演出的沪剧早期传统剧目《一文钱》和《胡锦初借妻》，西装旗袍名剧《啼笑因缘》《日出》和优秀现代剧《罗汉钱》和《芦荡火种》，反映现实生活的新剧目《人间至爱》《十六铺人家》《警号》和《霓虹灯下的哨兵》都由中青年演员挑大梁，担纲主演。近年来还先后为青年演员量身打造新创剧目。经过持续不断的舞台实践，目前沪剧院的一代新人正在崛起。朱俭、程臻、吉燕萍、洪立勇、居峰、徐蓉和王丽君等中青年演员艺术上日趋成熟，在圈内外已有相当影响。

由于近年来戏曲演出市场遭遇整体不景气的现象，戏曲学校招生发生很大困难，报考沪剧班的孩子越来越少。面对沪剧院演员队伍青黄不接的现象，茅善玉忧心如焚，经她多方努力，市有关部门终于同意沪剧班到毗邻省市招生。2006年开办的戏校沪剧班从外地招收了不少学员，生源质量得以提高。沪剧院全力以赴，延请有丰富舞台经验的名师执教，茅善玉自己也经常去授课教戏，对学员进行包括沪语在内的基本功训练，在教学上取得较好效果。

2011年这一届学员毕业，茅善玉坚持不把他们打散分配，单独组建青年团，加强舞台实践，先后演出了《借黄糠》《魂断蓝桥》等七台大戏。经过五年多的磨炼，一支基本功扎实、整齐亮丽、充满朝气的年轻艺术团队初步形成。洪豆豆、钱莹、王祎文、王森等沪剧新人开始冒尖。去年青年团赴京演出根据《生死对话》修改重排、反映革命战争年代共产党员崇高气节的现代剧《回望》，受到热烈好评。新的一届沪剧班正在戏校培养。这将从根本上扭转剧院演出队伍青黄不接的困境。茅善玉将成为历史上唯一培养了两个班学员的沪剧院院长。

四、艺术创造不断迈向新的高度

在很多人眼中，茅善玉可以说少年得志，功成名就。但和她有所接

触的人都会感觉到，她的身上至今仍保持的十分可贵的锐气和锋芒，特别是在艺术上那种敢于探索、敢于开拓的闯劲，让人不能不感动。担任院长以来参加了《石榴裙下》《大红喜事》《龙凤呈祥》《舞龙人》《雷雨》《家》《红灯记》《生死对话》《瑞珏》《董梅卿》《露香女》《敦煌女儿》和《邓世昌》等十三台大戏的演出，几乎一年一台戏，在表演艺术上不断寻求新的突破、新的跨越。

茅善玉实现了角色戏路的丰富拓展。过去在台上演的大多是性情纯真、青春亮丽的少女少妇，近年来从本色演员逐渐向性格演员发展，成功地进行了身份、个性、感情迥然不同的新的角色创造。在《生死对话》中，出演革命战争年代的优秀共产党员黄英，塑造像这样一个为党的事业奉献生命的大义凛然的英雄形象，对她来说是一个全新的挑战。经过反复思考，她的表演从一个“情”字着手，充分展现黄英的战友情、夫妻情、母女情。对几个重点场次精雕细琢，尤其是牺牲前的那节戏，充分运用载歌载舞的各种艺术手段，努力揭示黄英丰富真实的内心世界和深沉执着的思想感情。很多观众看了热泪盈眶，一些专家认为，她把英雄人物演得质朴自然、可敬可亲，使自己的艺术攀登达到了新的高度。

茅善玉在《红灯记》中演的铁梅是一个成长中的英雄，她在表演时集中抓住铁梅由稚嫩到成熟的成长轨迹中的几个转折点，同时通过一些细节，努力把很多充满生活情趣的戏演得情真意切，扣人心弦，成功地塑造了一个生动鲜活、丰满可爱的崭新的铁梅形象。中央电视台实况转播了这台演出，曾扮演过铁梅的著名京剧表演艺术家刘长瑜在点评时对茅善玉的表演赞不绝口，认为她没有照搬京剧的路子，有不少自己独特的艺术创造。

在贺岁剧《大红喜事》中，她第一次出演充满喜剧色彩的女主角丰玲，艺术上努力探索，注重分寸把握，收放得体。观众称赞她让人笑得合理，自然舒服。

对角色心灵的深入开掘，成为她近年来艺术创造新的追求。塑造《露香女》中顾露香这样一个性格内向、感情深沉的文化技艺传承人的形象，以往也没有过。她根据导演的总体构思，抓住这个角色蕴涵的人物之美、人情之美、人性之美和人文之美进行演绎，努力打开这个比较传统封闭的绣花女的内心世界，赋予她独立高洁的品格，揭示她纯真美好的感情，使她更多地接近现代人的审美价值。

《雷雨》里的女主角繁漪，历来被认为是性格复杂乖张、情绪跌宕多变、很难把握的角色。当年丁是娥演来生动逼真，曾有“活繁漪”之称。茅善玉以自己特有的悟性和别开生面的体现，在沪剧舞台上塑造了一个全新的繁漪形象。

在茅善玉眼中，无论角色的性格和感情多么错综复杂，总有脉络可循，轨迹可查。她在繁漪的思想行动中理出了一条贯穿始终的主线，那就是对爱情自始至终的执着追求。从这一点出发，复杂中见单纯，人物很多反复反常的言行举措就不难理解。繁漪对周朴园的从克制忍耐到叛逆反抗、对周萍的从委曲求全到刻意报复，都可以从这里找到发生、存在和发展的合理因素。正因为找准了角色性格、感情、行为的内核，她在台上的行动充满自信，对角色的演绎如行云流水，亲切自然，沉稳大方，丝毫没有给人生硬做作的感觉。

在《邓世昌》演出里，为了给中青年演员助阵，茅善玉甘当绿叶，扮演戏不多的配角，扮演邓世昌的妻子何如真。邓世昌出战与妻子告别，已知恐难生还。一般演到这里，妻子会悲痛难抑，而茅善玉却柔声相对，“我一定带好孩子，等你回来”。脸上有一丝微笑，眼角有一滴泪水。这样的艺术创造，深深打动观众的心。

茅善玉对音乐唱腔的探索创新也给人留下很深印象。她不满足于现成的定腔，经常参与音乐创作，对唱段不断进行打磨。《瑞珏》“洞房”的唱腔充满诗情画意，把初次相逢的新郎新娘在互相关切中找到感情深处共鸣的心路历程表现得细腻委婉。“梅林”的戏，瑞珏的心情复

杂，对梅表姐既有不知不觉的好感，又有深切的理解和同情，还有一种发自心底的歉疚。茅善玉的把握准确而有分寸，展现人物的内心感情丝丝入扣，细致妥帖。“诀别”的二重唱，以一段“慢三角”，迂回低沉、如泣如诉的吟唱，揭示人物临终的悲戚心情，与男声的高亢激越形成鲜明对比，形成很强的震撼力，很多观众为之潸然泪下。

她在《敦煌女儿》中饰演樊锦诗，从23岁演到73岁，从青春无悔的少女成长为满头白发的老专家，也是过去从来没有的。茅善玉调动了各种艺术手段，倾力打造这个长期守望祖国文化遗产的女知识分子形象。戏里她怀第二个孩子时，寂寞无靠，听到相隔遥远的大儿子想念呼唤妈妈的录音后，对孩子的疼爱歉疚之情喷薄而出，她的大段演唱声情并茂，感人肺腑，后面唱的那段“花儿”，高亢舒展，抑扬明快，把戏推向全剧高潮，每一次都赢得观众经久不息的掌声。

前不久茅善玉获得“二度梅”殊荣，这是步入“知天命”之年收到的一份珍贵礼物。对艺术追求永不满足的她来说，这当然不是一个句号。回顾以往，她觉得成绩和荣誉已成过去，剧院目前还存在不少问题，未来需要不断去开拓开创。人生旅途的风帆又一次扬起，等待她的，是新的目标，新的努力，新的奋发！

第九节 青衣转身也铿锵——记陈甦萍

2014年3月19日，华山路上的上戏剧院门前人头簇拥，热热闹闹。沪剧《小巷总理》上海巡演启动仪式在这里举行。上海市委宣传部、市文广局和长宁区委区府领导都参加了这一活动。



陈甦萍



《歌女飘零》中饰李秋萍

长宁沪剧团取材于街道第一线居委干部感人事迹的原创沪剧《小巷总理》自首演以来引起了强烈反响。著名沪剧演员陈甦萍的表演质朴清新、亲切感人，她塑造的走串百家门、知晓百家情，凝聚百家人、温暖百家心的社区干部的形象深深打动了观众。全国人大代表、女主角生活原型之一、虹储居委书记朱国萍看了说，陈甦萍的戏演到了自己心里，看着就忍不住要流泪。青衣转身也铿锵，一些戏剧专家称赞她从未演过

这类角色，艺术道路上实现了新的开拓，新的突破。



《雷雨》中饰繁漪



《母亲的情怀》中饰朱玲

一、初次相识的往事

1980年，笔者在市文化局机关工作，7月的一天有事去长宁沪剧团，看到一个年轻姑娘正躲在角落里偷偷地哭泣。我感到奇怪，剧团的领导说，她叫陈甦萍，才二十来岁，是团里很有希望的青年演员。进剧团一年多，已先后在《秋海棠》等五台大戏中挑大梁，担任女主角，受到观众好评。剧团有这样一个舞台新人脱颖而出，本来是件值得高兴的事，可因为影响了个别中年演员的出演上台机会，也遭到一些不满和妒

忌。那天晚上演出时就有人从乐池向台上的她扔果皮杂物。大家谈论起这件事，她想想伤心，忍不住直掉眼泪。

亲眼看到发生在区剧团的这令人感慨的一幕，当时久久不能平静，回去奋笔疾书，写了一篇题为《红杏出墙关不住》的文章，呼吁对陈甦萍这样有潜力的青年演员要热情鼓励，大力支持，提出要为他们的成长成才创造条件，扫清障碍。这篇文章在报上发表后引起了强烈的反响，长宁区委和区政府领导十分关心重视，多次亲自过问，剧团对有关人员进行了批评教育，事情解决得比较圆满，在陈甦萍的成长发展道路上，再也没有遇到过来自剧团内部的更多阻力。

二、跨进沪剧之门

其实陈甦萍从艺的经历并不复杂。她并非出身梨园世家，家在杨浦区，父亲是工人，妈妈在街道托儿所工作，但都喜欢沪剧。爸爸迷的是王盘声的王派，爱哼几句“志超读信”和“刘智远敲更”，妈妈爱好更广泛，只要收音机播放沪剧，她会放下手中的活专心聆听。这样耳濡目染，正在图门中学念高中的陈甦萍受到影响，也对沪剧发生了兴趣，有时也会跟着收音机学上一段，给爸爸妈妈解解闷。她在班级担任文体委员，参加过学校宣传队，演过京剧，新疆舞也跳得像模像样。

那时区县沪剧团刚恢复不久，陆续开始招生。陈甦萍中学的音乐老师最早得到消息，他也爱好沪剧，平时擅唱赵春芳的春派，经常参加沪东工人文化宫的活动。他认为陈甦萍天生一条小沙喉咙，特别适合唱沪剧。这位老师可以说是最早发现陈甦萍潜在能量的伯乐。父母也很支持陈甦萍去报考沪剧表演团体，为了参加考试，陈甦萍准备了沪剧老传统戏《阿必大》中“手弹棉花想想苦”的唱段。先来招考的上海县沪剧团就决定录取她，由于父母嫌路太远，一直没有去。剧团特地派人来争取，很长时间给她保留着名额。过了不久长宁沪剧团来招生，也录取了她。长宁区毕竟在市内，这回爸爸妈妈总算答应了。1978年底，高中刚毕

业、18岁的陈甦萍跨进沪剧之门，到长宁沪剧团当了一名随团学员。



《小巷总理》中饰潘雅萍

三、雏燕凌空展翅

仅仅过了几个月，她担任主要角色的第一部大戏《秋海棠》就一炮打响。她担任梅宝一角，演来清新甜美，善解人意，口碑甚佳。接着又主演了《魂断蓝桥》等四台大戏，一次比一次演得更出色。好多观众正

是从这几个戏开始，逐渐记住了陈甦萍的名字。那次发生在舞台前后的演出风波也使媒体开始关注这位正在崭露头角的优秀青年演员，报上陆续发表了一批有关陈甦萍的报道和评论。丁是娥、石筱英和邵滨孙这些大名鼎鼎的沪剧表演艺术家闻讯先后赶来观看陈甦萍的演出。丁是娥为沪剧舞台出现了这样一棵好苗子兴奋不已。石筱英看了高兴地说，一般的演出，很难引出我们这些老演员的眼泪。陈甦萍在戏里一声“爹爹”，叫得我心里发酸，泪水怎么也止不住。这孩子有希望，要好好培养。

1984年举行上海青年演员会演时，陈甦萍决定以西装旗袍戏名剧《大雷雨》中的“夫妻会”参赛。这个戏是石筱英当年的代表作，得知陈甦萍演出繁忙，眼下正在奉贤送戏下乡，便独自搭乘郊县公交车，几十里路风尘仆仆地赶去教戏排戏。她耐心细致地手把着手教，还告诉陈甦萍，演戏的关键在于一个“情”字，要以物寄情，以形传情，以声唱情。只有情真意切，才能打动观众的心弦。她又说，一个女演员，在台上即使演再悲苦的戏，也不能不注意形体的美。戏中的刘若兰，尽管遭遇不幸，但在丈夫面前不能只会哭，相反此刻，更要展示她的体贴、她的贤惠、她的美好，戏才会感人。在石筱英的亲自辅导下，陈甦萍出色地演绎了《大雷雨》中女主角刘若兰温柔善良的性格和丰富复杂的感情，由于她的精彩表演，陈甦萍荣获这次上海青年演员会演的优胜奖——红花奖。

这是陈甦萍在艺术道路上获得的第一个重要奖项，也是当时全市十几个区县剧团一百多青年演员获得的唯一的一个优胜奖，区里进行了表彰嘉奖。人们欣喜地看到，一个舞台新人开始脱颖而出，雏燕凌空展翅，飞向蓝天。

四、塑造多面母亲

陈甦萍舞台生涯三十多年，给人印象最深的是哪些剧目哪些人物？我觉得最难忘的莫过于她在一些剧目中塑造的慈爱可亲、多姿多彩的母

亲形象。

很多观众喜欢陈甦萍主演的《歌女飘零》，在这个根据巴基斯坦电影《人世间》改编的悲剧中，她从18岁的天真少女演到六十多岁的龙钟老妪，时间跨度长，表演难度高，让人看得特别过瘾。其实1984年初排这个戏时由于怕陈甦萍年纪轻，难以体会老母亲的感情，曾经考虑分AB角，让她演上半场，下半场由别人来演。陈甦萍得知后主动提出，希望能演全场。说正因为自己年轻，才更需要磨炼，更需要提高，她愿意勇敢地应对塑造老年妇女的新的挑战。在这一愿望实现后，陈甦萍下了不少功夫，不仅向老演员学，而且到生活中去观察体验老年人的神情、体态和动作，同时在唱腔上也作了适当的调整。上了台果然不负众望，她饰演剧中女主角李秋萍生动鲜活，相当出色，老年阶段戏的演绎得更加细腻，更加感人。戏里“狱中自白”唱段唱得特别出色，很多人听了潸然泪下。这一母亲形象的成功塑造成为陈甦萍艺术道路上的一次重要突破。

使她登上新的艺术台阶、获得更大荣誉的是1995年她主演的表现下岗女工题材的原创剧目《母亲的情怀》。陈甦萍把先后失去丈夫、遭遇下岗、儿子又双耳失聪这样一个历经坎坷却百折不挠，最后凭着自尊自重、自立自强的精神终于走出逆境的感人肺腑的母亲形象呈现在沪剧舞台上。陈甦萍的表演质朴真切，于细微见精神，多侧面地展示角色的性格、感情和内心世界，使人物更加贴近生活，更加丰满可亲，更加具有立体感。《母亲的情怀》中朱玲形象的塑造不仅在观众中引起热烈的反响，也得到领导和专家的很高评价。她因此先后荣获文化部全国戏曲现代戏会演的优秀表演奖和上海白玉兰戏剧表演主角奖。

陈甦萍扮演的母亲，还有《八年离乱》中牵老扶小、留在沦陷区艰难度日，最后却被丈夫遗弃的贤惠媳妇；《金亮的心》中心地善良、热爱生活，为收养弃婴屡遭磨难的山村姑娘。即使出演根据曹禺原作改编的沪剧经典剧目《雷雨》中的繁漪，她也更多的从一个母亲的角度去演

绎，深层次地揭示了这个人物对儿子周冲由衷的爱和对鲁妈的理解同情。

五、成了教师专业户

陈甦萍还擅长演教师，她在台上扮演的老师，不仅数量众多，而且形象生动，感人至深，不少观众笑着称她是教师专业户。

《文红老师》是根据查文红先进事迹创作、由陈甦萍担任主演的一部力作。为了演好这位优秀女教师，她曾从上海驱车1500公里，到查文红所在的安徽淮北山区魏庙小学深入生活，到简陋的教室听查文红讲课，自己也试着上了讲台，还跟着从一口小井中打水洗衣做饭，到贫困学生破旧的茅屋家访。她多次和查文红长谈，谈到动情处，两人甚至相拥而泣。这样面对面、心贴心、零距离的接触，使陈甦萍对查文红身上燃烧自己，照亮孩子的烛光精神有了深切的感受，觉得分外的充实。她怀着强烈的爱走上舞台，全神贯注倾情体现，那场劝导失学孩子重返校门的戏演得温馨舒畅，如一泓清澈纯净的山间清泉潺潺流淌到每一个观众的心田。这个戏推出后深受观众喜爱，连演连满136场，得到市文化主管部门的鼓励嘉奖，又被中央电视台选中投资拍摄成同名沪剧连续电视剧。

陈甦萍在《陶行知》中一饰二角，扮演男主角前后两位夫人，其中后一位夫人吴树琴既是陶行知的学生，又是陶行知创办的学校的老师。她和陶行知年龄相差较大，但同样把心贴在人民的教育事业上。由于志趣相投，她对陶行知怀有很深的感情，两人结合后成为陶行知患难与共、生死相依的伴侣和助手。剧中她和陶行知对唱的那段“小月亮”唱来优美清新，成为陈甦萍唱腔新的代表作。

长宁沪剧团上演反映汶川抗震救灾斗争的大戏《废墟上的爱》，陈甦萍塑造优秀女教师金玉兰的形象再一次震撼了观众的心灵。她的表演

依然亲切纯真、朴实无华，没有过多的外部形体动作，而是着重揭示人物内心深处起伏激荡的感情波澜。她在戏里演唱的“书包揪心”的唱段，倾诉了一个人民教师对学生的满腔激情和赤诚爱心，在场的人听了没有一个不掉泪的。

陈甦萍塑造的母亲和教师形象丰富生动、个性迥异，已经成为当今沪剧舞台一条亮丽多姿、魅力独具的风景线。

六、海纳百川，独辟蹊径

陈甦萍之所以能在沪剧表演方面不断取得突破，与她长期来艺术上的兼容并蓄是分不开的。她早年曾得到石筱英的亲授，1989年又正式拜石筱英为师，她的表演和唱腔充分吸收了沪剧石派艺术的精髓，不仅石派经典剧目《大雷雨》演来原汁原味，而且尝试学石筱英演的雌老虎也惟妙惟肖。

但她并不拘泥流派，而是根据自身条件广采博取，她所在的长宁沪剧团，前身为已故沪剧表演艺术家顾月珍创办的努力沪剧团，近年来陈甦萍先后在恢复演出的顾派代表剧目《贵族夫人》和《八年离乱》中担任主演，她的顾派也唱得字正腔圆、正宗地道。从她在《雷雨》中塑造的繁漪形象中能看到丁是娥丁派艺术表演的影子。她擅演《家》里的“梅林重逢”则融合了杨飞飞杨派唱腔的特有韵味。但是陈甦萍的演出没有对某一流派的刻意模仿，她的唱腔似乎兼有石筱英的酣畅，顾月珍的柔美，丁是娥的委婉，杨飞飞的醇厚和筱爱琴的清丽，对流派特色的多方面继承和创造性运用，使她的唱腔显得更丰富、更动听，逐渐形成了独树一帜的鲜明的艺术风格。

2007年陈甦萍担任长宁沪剧团团长，成为上海沪剧院团中又一位明星团长。她以和谐的理念治团，上下协力，共同战斗。这几年从《废墟上的爱》《梦圆曲》《苏娘》到《小巷总理》，好戏连台，频频获奖。

《小巷总理》当年演出近百场，入选上海国际艺术节演出活动，在上海新剧目展演和江浙沪长三角戏剧节中先后荣获优秀剧目奖。为纪念抗战胜利70周年，长宁沪剧团又推出了由陈甦萍领衔主演、表现抗日英烈浩然正气和不屈精神的原创沪剧《赵一曼》，受到各方面热烈好评。陈甦萍在艺术上还有很多思考，很多追求。祝愿她奋力向前，不断实现新的突破，不断创造新的辉煌。

第十节 “五朵金花”中的“海派另类”——记华雯

2011年7月7日，北京梅兰芳剧院周围华灯初上，车水马龙，熙熙攘攘。人们冒着酷暑，川流不息地从四面八方赶来。由文化部主办的全国戏曲现代戏优秀剧目展演活动正在这里举行。来自上海的由宝山沪剧团创排的大型现代沪剧《红叶魂》为首都观众进行赴京的首场演出。

这台根据四川南江县纪委书记王瑛真实事迹改编的剧目曾多次获奖，早已名声在外。由于对王瑛形象的成功塑造，领衔主演这个戏的宝山沪剧团团长、著名沪剧演员华雯荣获上海白玉兰戏剧表演主角奖，这是她又一次获得具有全国影响的重要艺术奖项。这个戏是上海众多戏曲院团唯一入选这次全国展演活动的优秀剧目，因此吸引了不少北京观众。特别是在京的上海人都抱着浓浓的乡情，来看阔别多年的家乡戏。中央纪委、文化部不少领导同志也到场观看。

近千个座位的场子几乎座无虚席，演出时气氛活跃，掌声不断。华雯的真挚表演深深打动了在场每一个观众的心弦。特别是看到最后一场她表现王瑛在重病中仍魂牵梦萦记挂着露宿街头的“背二哥”、因发大水不能过河上学的乡村孩子时，很多人被感动得低声抽泣，潸然泪下。



华雯



《茶花女》中饰白萍



《宝华春秋》中饰金兰云



《东方女性》中饰方我素

事迹和精神作出更大的贡献。



《红叶魂》中饰王瑛

两个多小时的演出，场内为她的真情演绎响起了二十多次热烈的掌声。戏结束的场面更令人难忘，华雯一次次出场谢幕，鞠躬向观众致意。观众长时间鼓掌，迟迟不肯离场。中央纪委有关领导热烈祝贺演出成功，称赞华雯的表演真挚感人。希望这台好戏多演出，为宣传王瑛的事迹和精神作出更大的贡献。

这台演出在首都同行中也激起了热烈反响。7月8日的座谈会上，姚欣、季国平、薛若琳、刘祯等专家对华雯的表演作了很高的评价。认为她始终以真情贯穿演出，抓住细节刻画人物，从细微处见精神的表演经验值得总结。这个戏的成功不仅是她个人在艺术上的一次重大突破，对其他戏曲演员也有不可忽视的重要借鉴意义。北京媒体纷纷发表探讨华雯在沪剧《红叶魂》中表演成就的评论。文化部向沪剧《红叶魂》颁发了这次展演活动优秀剧目奖，华雯代表剧组登台接过了奖状和奖杯。

在载誉而归的返沪高铁列车上，望着窗外飞快掠过的山川田野，华雯心潮起伏，思虑万千，仿佛回到了早已逝去的难忘岁月《》

一、刚出道就抱得梅花奖

在观众喜爱的沪剧“五朵金花”中，华雯大概算是一个海派另类。与另外四位科班出身不同，她从未进过沪剧学馆，也没有当过随团学员，可谓自学成才，业余成才。华雯的父母都是沪剧演员。她从小就是戏痴，一直泡在父母所在的松江沪剧团里。那时候，只要有沪剧演出，她一场不漏；只要有沪剧广播，她有空必听。小华雯一直渴望自己有朝一日也能粉墨登台。谁知事与愿违，1980年华雯中学毕业后，报考上海戏剧学院表演系，因为眼睛近视，没能考上，分配进了上海照相机总厂技校。父母觉得这个单位不错，希望她好好学一门技术，但她却一心想唱戏。到技校读了三个月的书，她就背着父母打了退学报告。那时唱小生的父亲调到崇明沪剧团，她死磨烂缠地跟去参加演出，就这样开始走上了沪剧舞台。

1981年夏，华雯随崇明沪剧团来市区演出，在《秋海棠》中扮演梅宝，结果被杨飞飞老师看中，借调进宝山沪剧团。在宝山沪剧团，她演的第一出戏是《母与子》。这出现代戏共有三个女角：外婆、后母桂珍和小姑娘。华雯回忆，当时她满以为自己会去演小姑娘，谁知宣布角色叫她演桂珍。一个不到20岁的小姑娘怎样演后母？华雯简直发晕，怎么

也想不通。导演要她平时多模仿男子走路，老演员也来教她唱腔。结果，这个后娘演得总算还过得去。

1986年底，宝山沪剧团携新戏《东方女性》进京。这个戏表现的是一个十分敏感的题材："第三者插足"的问题。22岁的华雯在戏里扮演插足别人家庭造成悲剧的方我素。这个人物年龄跨度很大，思想变化复杂，表演难度较大。华雯仔细琢磨角色，反复锤炼唱腔，活灵活现地表现了方我素从"我行我素堕情网"到受责难、排困扰、重新生活的过程，深沉而有节制地展示了人物复杂痛苦的内心世界。

《东方女性》北京一炮打响，华雯凭自己的努力，获得了第四届中国戏剧梅花奖。与她一起获奖的，上海还有计镇华、华文漪、蔡正仁、岳美缇和王芝泉等著名昆剧表演艺术家。华雯说："一直到北京领奖时，我才发现，比我好的演员实在太多了，自己真的很不够。"

二、抓住角色的魂

华雯是个非常有灵气的好演员，无论什么戏，她总能准确抓住自己所演角色的魂，借助于眼神、形体和演唱十分真切完整地表现出来。她演绎的人物都能活生生地立在舞台上，《罪女泪》中始终与自己柔弱个性抗争又不能战胜自己的肖玲；《缉毒女警官》中果敢直率又不失聪慧的洪燕；《宋庆龄在上海》中虽然政见不同，但对姐姐始终怀有一份浓浓亲情的宋美龄；而《宝华春秋》的金兰云在乡土气里又透出了改革者特有的胸襟和气度。

她重新排练的《茶花女》是早在20世纪50年代就打响过的杨派名剧，这次再度推出，华雯为之三次阅读法国小仲马的原著，深入细致地分析人物的内心，再根据观众的审美习惯把白萍这个角色演得更加清纯真挚，更加具有东方女子的清丽神韵。这成为她在这个戏里把握人物情绪、开启角色心灵世界的出发点。正因为这样，一旦遇到她的意中人、

文学青年杜亚蒙，白萍闭锁的心扉完全打开，爱的激流冲破闸门，一泻千里。用华雯的话说，“我并不想刻意去演一个旧社会的交际花，而是要去揭示被交际花身份包裹着的纯情，不然的话，她的死会变得没有价值，那会削弱了悲剧的震撼力”。

很多人很欣赏华雯的表演，她唱念演俱佳，在舞台上的举手投足都有一种可贵的雕塑感，沪剧常以贴近生活动作的较自然的形态进行表演，她却能在自己的演出中不露痕迹地融入很多传统戏曲的身段和舞蹈元素。这与她敢于闯荡沪剧以外的剧种多少有关。她演过越剧，登过滑稽戏舞台。20世纪90年代初，越剧院由赵志刚主演的《疯人院之恋》进入第二轮演出时，一位唱袁派、担任重要角色的女演员因病不能再上台，然而演出场子早已定下，当时能唱袁派的演员又奇缺，怎么办呢？正在大家焦急万分时，编剧李莉突发奇想，建议请沪剧演员华雯来顶这个角色。这能行吗？这时也只能试试看了。救场如救火，华雯接过电话，二话没说，很快就来到排练场。经过一段时间排练，大家完全放心了。她不仅细腻入微地表演出女精神病人的神态和一往情深的爱弟情结，而且那一口袁派唱腔和越剧念白，精彩到了令人折服的地步。演出时观众掌声不绝，有的还跑到后台来问，越剧的华雯是否就是沪剧的华雯。著名越剧表演艺术家袁雪芬也多次称赞这位不是学生的学生，说她是个难得的好演员，放到哪里都能闪光。

三、唱滑稽收获了爱情

华雯不仅客串越剧院，而且数度荣登滑稽戏专业舞台，还收获了一份意外的惊喜。1996年上海滑稽剧团赴香港演出《唐伯虎点秋香》，缺少一个领衔主演的花旦，他们邀请华雯加盟饰演秋香。谁知“秋香”此行虽被唐伯虎点中，却“移情别恋”，爱上了剧中的“大毒”扮演者、两度白玉兰奖得主、著名笑星秦雷。两人结成秦晋之好，给戏曲舞台留下了一段难得的佳话。

华雯、秦雷都是国家一级演员。婚后夫妇俩在不足四十平方米的空间里，既要照顾父母、外婆，又要呵护小女儿，还要忙于各自工作的案头准备。身为宝山沪剧团团长，华雯一边哄孩子，一边批报告、审剧本。有一次女儿撒尿，竟给剧本来了个“大洗礼”，弄得华雯哭笑不得。而做爸爸只有“三分钟热度”的秦雷，连忙到超市购得两打塑料尿布，预防不测。

华雯和秦雷，不但生活中情深意长，事业上更是互相促进。秦雷为妻子导过几个沪剧，更为华雯演唱专场精心创意、倾情执导，连说明书也给包办策划了。华雯则为秦雷参与的《特别的爱》《阿拉自家人》和《谢谢一家门》等滑稽戏出谋划策，将沪剧煽情的优势引人戏里。现在不但华雯能演滑稽戏，秦雷的沪剧水平也是突飞猛进。由他们夫妻俩搭档演唱的《星星之火》可谓珠联璧合。

华雯和秦雷合演过话剧《奥赛罗》。秦雷用粗犷厚重的语气演奥赛罗，华雯扮演甜美细腻的苔丝德梦娜。两人在家中对台词，由于入戏太深，竟惊动了熟睡的外婆和女儿，外婆还误以为是夫妻口角，赶忙爬起来劝架。被问及家庭和谐的秘诀时，华雯笑道，“秘诀就是信任和鼓励。世上没有完美的人，但要相信你的另一半就是最完美的。”

四、沪剧舞台的“拼命三娘”

一路走来，华雯不知不觉已在舞台度过了三十多个春秋。从单纯的小女孩到成熟的职业演员，华雯对申曲艺术痴迷不改。她珍爱每一场排练、每一台演出、每一刻幸福，甚至珍爱每一次的委屈和痛苦。她常对同事和朋友说，“过去的永远不会再回来，失去的永远不会再拥有。人生短暂，千万要珍爱！”

2000年，华雯在逸夫舞台举办从艺二十周年纪念专场。这些年来，她演过女厂长、女警官、女监理员；当过夫人、小姐、丫鬟；还扮过洋

太太、女英雄。但专场并没有罗列这些多姿多彩的角色，而是分为四个板块，除了新编《茶花女》和学生版《江姐》片段外，她还表演了根据豫剧移植改编的新戏《风雨行宫》，与关怀、赵志刚、梁伟平等一起演唱了京剧、锡剧、越剧、淮剧的精彩片断。她用这样的形式来展示自己的艺术追求和不懈努力。

华雯是沪剧界公认的“拼命三娘”。当初《东方女性》中有个双人舞片断，排练时由于舞伴没托住，她一下摔在水泥地上，断了两根肋骨。但晚上《家庭公案》演出又不能误场，就这样，她竟坚持了十多天！演《缉毒女警官》时，倒下的布景压伤了她的腰部和脚腕软组织。排《风雨行宫》时。她连做五个“乌龙绞柱”，导致肌肉撕裂，但未等痊愈又上“战场”。

她在宝山沪剧团饱经风雨，曾三起三落，两次无故被解除一切职务，又一再启用上任。如今既担任团长，又身兼艺术总监，剧团演的几乎每一出戏里都领衔主演，这三项工作，如果分三个人干，每个人都会感到很吃力，而华雯却能随时转换角色，应付自如。排练场上即使休息十分钟，还没有完全从剧中人物中跳出来，她能边擦眼泪边审核账单边执笔签字。她每年演出不下120场，排戏演出之多在整个沪剧圈内也是很少见的。

宝山沪剧团一直把乡镇、社区、农村的观众群体作为基本对象，所以舞美轻便，道具灵活，强调小制作，便于送戏下乡。一分耕耘，一分收获。华雯与同事们推出的学生版《江姐》一演就是200场，《缉毒女警官》连演380场，《家庭公案》、《东方女性》更是超过500场。从讴歌教师的《行知魂》到反映打假的《罪女泪》，从环保戏《清水恋》到情景剧《田园梦》，都受到了观众热烈欢迎。与马莉莉合作的《宋庆龄在上海》还使华雯获得了第五届映山红民间戏剧节表演一等奖。前不久她主演的《挑山女人》又一炮打响，享誉京华，包揽了几乎全国重要的戏曲奖项，为沪剧艺术走出前一时期的低谷作出了重要贡献。

淡淡一缕泥土香，霜叶红于二月花。在被观众誉为当今沪剧舞台“五朵金花”的几位优秀演员中，华雯年纪最轻，也早已过了知天命之年。她对笔者表示，“我知道，我这一生将与沪剧艺术结缘。就像《茶花女》中的白萍爱上了杜亚蒙，曲曲折折、历尽磨难，但情有独钟，至死不渝。”

第十一节 大山里来的海派剧作家——余雍和和他的沪剧创作

沪剧算得上彻头彻尾的地方剧种，从创作到演出历来都带有浓厚的上海地域海派文化特色。可是谁也没有想到，以自己的大量作品为沪剧发展做出了突出贡献、被认为首席海派才子的那位剧作家居然和上海毫不沾边。考察此公身世，竟来自距申城千里之外的赣北德兴县深山沟，实打实的一个江西老表。

他就是上海沪剧圈内外赫赫有名的国家一级编剧余雍和。



余雍和

一、江西老表怎么搞起了沪剧

“你这个江西人怎么搞起沪剧来了？”常有人向余雍和提出这样的问题。每逢这时，平日豪爽的余雍和只是微微一笑，确实这个问题一言难尽。他生于江西德兴山区，在山的怀抱里长大，由于父母过世较早，从小生活清贫，十五六岁就靠助学金生活。在人生旅途最初的三分之一时间里，不要说大上海，就连几百里外的省会南昌也没去过。大山磨炼了

他坚定倔强的个性，他对大山也始终怀有特殊的感情。一件偶然的事终于使这块积蓄了巨大能量的山石从沉寂的群岭层峦中崩裂出来。那是1958年初的一天，他从报上看到上海戏剧学院戏曲创作研究班招生的广告，对于艺术的酷爱使这个年轻的山里人心里燃起了一把火。他大着胆子长途跋涉闯进人才济济的上海，参加了一场由院长熊佛西亲自主持的上戏招生考试。面对来自大中城市上千名对手，这个山沟沟来的“土包子”没有丝毫惊慌失措，考场上运笔如飞，倒是回家等发榜途经九江时陷入了困境。由于被人硬拉着游了一次南京、苏州，盘缠耗尽身无分文，困在旅馆进退不得。他无奈只得向一个老同学发信求援。好朋友寄来了仅有的十元钱，使余雍和得以返回大山。就在余雍和惊魂未定时，传来了他被上海戏剧学院录取的喜讯。这块历经磨炼的山石终于撞开了艺术之门。



电视连续剧《璇子》中茅善玉、倪幸佳饰璇子、小红

数年后的余雍和虽已学了一肚子戏剧技巧，分配到京剧院也初露锋芒，写出了颇有影响的连台本戏《宏碧缘》，还成了京剧《龙江颂》的编剧组长。可是山里人桀骜不驯的倔脾气却使他遭受了磨难。1971年9月，京剧《龙江颂》作为新的样板戏赴京汇报演出时，剧本的主要执笔

者、为这个戏修改加工付出了大量心血的余雍和却被打入另册，一脚踢出了剧组。带有讽刺意味的是，宣布这个决定之前，还让他代表剧组起草了赴京演出的决心书。很多人为余雍和打抱不平，主要演员李炳淑还当面问当时执掌上海文艺界大权的某人："老余为什么不能去北京？"得到的回答是："工作需要嘛！"实际上余雍和心里很清楚，就是因为他坚决拒绝参加整诗人闻捷等文艺界老同志的阴谋活动才招来这场麻烦。这时也许只要态度圆通一点，事情会有转机。可余雍和还是和山里的石头一样硬，于是打击接踵而来，他在短短时间里先后"流浪"到了干校、歌剧院和戏曲学校三个单位。最后遇到正在上海沪剧团当领导、非常爱才的一个老干部，他是第一个劝余雍和搞沪剧的伯乐，"天高皇帝远，反正搞戏，你到我这儿来吧！安全没问题。"于是余雍和进了沪剧团。

说实话，当时他对沪剧并没多大兴趣，尤其是充斥在某些沪剧演出中的小市民气使他十分反感。他曾一度想去搞电影，电影系统真的要他，并专门发了调令要他直接去正在山西拍农业学大寨题材故事片的摄制组报到。这张调令到市文化局后却被塞到抽屉里压了几个月，根本没通知到余雍和本人。直到事过境迁，他听说后还为与这次"触电机会"失之交臂而懊恼不已。

他真决心搞沪剧，那是在1978年他的第一个沪剧作品《艰难的历程》上演以后。通过这次实践，他开始对沪剧刮目相看，这个剧种历史不长，传统不厚，但包袱也较少。它以演现代戏为主，这正好与他这样喜爱搞现代题材的编剧对路。沪剧脱胎于春申俚曲，很多人认为不登大雅之堂，但在上海普通市民中它却有大量观众，这又是一些高雅的剧种难以比拟的。经过反复考虑，这个江西老表终于作出了一生中又一个重要抉择，决心把自己和沪剧捆在一起共命运。他的组织人事关系转到了沪剧院。这以后京剧院几次要他回去，包括《龙江颂》修改请他参加，他都铁了心誓不回头了。

二、把沪剧品味提高好几格

从被迫到自愿，余雍和就这样搞起了沪剧。说来也怪，“下里巴人”的沪剧到了这个山里人的手中，仿佛得到了灵气。这些年他先后创作了七台大戏，三个沪剧电视连续剧。在他的笔下，沪剧走出了洋房闺房洞房的狭小圈子，以宽阔丰富的生活画卷、发人深省的思想内涵和清新优美的艺术追求吸引着各个层次越来越多的观众。余雍和的很多戏在上海和全国获奖。他根据自己舞台剧《一个明星的遭遇》改编的电视连续剧《璇子》风靡了全国，在海外也造成不小的影响。1991年，上海文艺出版社还专门出版了他个人的剧作选集——这在沪剧创作历史上又是破天荒的。已故艺术大师赵丹生前曾兴奋地说：“余雍和的《一封终于发出的信》这个戏把沪剧品位提高了好几格。”

为什么余雍和能够把沪剧推进到一个崭新的境界？难道这个貌不惊人的山里人真有创造奇迹的法宝？和余雍和熟悉的人透了底，他改变沪剧模式靠的是胆识、生活和创新。

过人的成绩来自过人的胆识。余雍和到沪剧团第一个惊人之举是他要把陈毅领导的赣南三年游击战争搬上沪剧舞台，当年他看《红旗飘飘》丛书最受感动的就是那一段史实。可是对习惯于表现都市家庭生活的沪剧来说，要正面反映火药味十足的军事历史题材被认为简直异想天开，于是怀疑、劝阻、嘲笑和反对的声浪不绝于耳。余雍和生性执拗，他认准了的事九头牛也拉不回来。好在团领导支持，经过几个月的苦战，这个表现红军艰苦卓绝的游击战争的大戏《艰难的历程》于1978年国庆公演。剧场里座无虚席，掌声雷鸣，江西老表突破沪剧题材的第一次大胆尝试获得成功。这以后一个个怪念头在这个山里人脑子里萌发。他写《一封终于发出的信》，采取了一个石破天惊的大动作，让党和国家领导人第一次出现在沪剧舞台上。在前共和国主席刘少奇还没有平反，“文化大革命”的很多事情还处在扑朔迷离之中的情况下，他勇敢地

闯了禁区。不久在《张志新之死》中又火一般地倾诉了自己对十年“文化大革命”的愤慨、抨击和诅咒。

余雍和不但有胆，而且有识。他能够从一些看来平常的题材中发现新意，写出闪光的东西来。当他提出要以周璇一生来写戏时，有人劝他，一个好端端的严肃作家何必去搞那么俗气的题材呢！直到《一个明星的遭遇》上演，人们才发现，这戏丝毫没有迎合小市民的低级趣味，有的是对人生哲理的寻求、探索和对历史生活的深刻反思。在为著名演员严凤英立传的剧作《黄梅戏女王》里，他以散文诗的笔触揭示了人物在特定环境下悲剧命运的思想实质。余雍和还努力把现代意识注入沪剧创作，在《姊妹俩》《牛仔女》两个作品中从不同的角度表现了当代青年在商品经济大潮面前对人生价值的新的思考和追求。

对深入生活，余雍和有一种近乎虔诚的感情。从搞创作起，这个山里汉子就严格遵循不下生活不动笔的原则。当年搞《龙江颂》，他到嘉定农村一天三班参加“双抢”劳动，晚上不管人怎么累，天怎么热，也要躲在蚊帐里打着手电写剧本提纲，他因此得了“奈（耐）温将军”的雅号。搞戏曲现代戏，他认为更离不开生活。1976年12月。“文化大革命”结束才两个月，他就恢复了深入生活的传统，冒着漫天大雪奔赴赣南老根据地。为了搜集当年游击战争素材，他跑遍了赣南山山水水。一次去采访山上的老红军，他乘车行驶在环山的盘陀路上，突然一个车轮滑到路旁悬崖边空转，当时只要方向稍稍一歪，汽车就会翻进万丈深渊，幸亏司机比较镇定，屏住气全速冲刺过去，避免了一场车祸。余雍和为之出了一身冷汗，可是当司机问他还上不上山时，他却说搭上命也得去。为了《黄梅戏女王》，他又跑遍了严凤英生活过的几乎所有地方。

余雍和创作上的成功还得力于他在艺术上强烈的创新意识。他从不模仿照搬别人的东西，甚至不肯重复自己走过的路。每搞一个戏他都要求有新招高招。在《女儿的回忆》中，他在戏曲舞台上较早地运用电影

手法，在序幕和幕间戏中实行时空交叉变化，以女主人公的不同造型和感情饱满的内心独白把全剧贯穿起来。《张志新之死》中，法庭审讯是重场戏，余雍和又大量吸收话剧的长处，写了不少铿锵有力的精彩对白，造成大起大落、气势磅礴、扣人心弦的艺术效果。在《姊妹俩》这个抒情戏中他加入大量的画外音，真实细腻地刻画了女主人公面临生活考验时的感情变化轨迹。《牛仔女》则取法现代小说技巧，打破戏曲人物忠奸分明非黑即白的传统写法，深层次地表现当代青年在商品经济潮流冲击下的复杂心态和多元性格。余雍和的探索和实践不仅大大丰富发展了沪剧艺术的表现力，而且为它在知识分子和青年观众中找到了知音。

三、还是山里人的脾气

从山沟沟到大上海，三十年的奋进，重重叠叠的作品，使余雍和成了蜚声剧坛的海派剧作家。可是就个人性格习惯而言，这个江西老表至今还完全是一副山里人的脾气。

他依然保持着江西求学时养成的“夜猫子”生活习惯。熟悉余雍和的人绝不会在上午上门去找他，甚至连打电话也讳忌，因为这个时间是他补充睡眠的大好时光，谁也不忍去搅扰他的好梦。而晚上到他那十平方米的斗室，他可以好烟好茶款待，还陪你神聊到深夜十一二点。那是他思维最活跃、脑细胞最富有生气的时候。也许你已抵挡不住呵欠连天，而这位江西老表却依然妙语如珠谈兴正浓。因为他屋子的灯光总是通宵不熄，再加上他写得累了，经常在半夜起身到弄堂走一圈清醒清醒，小偷盗贼以为这儿长期有人值班巡逻，都不敢贸然光顾。附近的邻居因此沾光，整个里弄多年来居然没有发生过被偷盗的事情，居委会的老大姐几次要为余雍和在治安上的贡献记上一功。

他对朋友重感情、讲义气也是出了名的。谁都说沪剧院的导演杨文龙脾气大难相处，可余雍和却与他成了生活上的知己挚友，艺术上长期

合作的最佳拍档。在余雍和家，端出一碗发芽豆、一碗青椒炒香干，两人喝着黄酒，议论戏的取材、构思和艺术处理，经常谈到深夜。余雍和写《女儿的回忆》时，杨文龙为了抢时间。主动写了后半部戏，给余雍和作参考。余雍和从整体构思考虑没用他的稿子，但在演出说明书上要在编剧一栏里署上杨文龙的名字。杨文龙坚持不肯，余雍和就从自己剧本稿酬中提出一部分，以给杨文龙孩子买点东西的名义专程送到杨文龙家，杨文龙为余雍和的真诚感动得说不出话来。《黄梅戏女王》公演后上座不如余雍和以前写的几个戏，杨文龙埋怨自己得了病，影响了排戏，感到对不起余雍和。余雍和却主动承担责任说“你已尽了最大努力，主要问题是剧本没搞好”。杨文龙因病去世后，余雍和十分悲痛，从追悼会到骨灰安葬仪式都是他帮着张罗。对杨文龙的家属子女，他不仅从生活上照顾他们，还亲自东奔西走帮助他们解决住房问题。1991年，他还主动联系沪剧院、艺术研究所和文化音像中心联合举行了杨文龙导演艺术研讨会，这次会议从经费筹措、发言文稿到报刊杂志的报道评论，他都一一安排落实。很多人感慨地说，“杨文龙一生有这样一个朋友，死也瞑目了”。

余雍和是剧作家，他对朋友的关照，更多的是在创作上。这方面很多人都得到过余雍和的倾心相助。沪剧院出了一台好戏《明月照母心》，作者曹静卿和张东平逢人就说余雍和在这个戏上花了大量心血。确实，这个戏余雍和参加了创作的很多活动。两位作者一接到任务，就赶到余雍和家来商量，余雍和帮他们分析，认为这个题材大有可为，热情鼓励他们去写。作者去武汉采访回来又去余雍和的那个斗室，细谈他们的感受和初步设想。余雍和与他们一起反复讨论，敲定了整个戏的提纲和构思。这个戏上演后，剧本需要修改，余雍和当时正在赶市里的一个创作任务，忙得不可开交，可他关心这个戏，每天晚上八九点钟总要赶到两个作者住的招待所，和他们一起研究修改方案。余雍和搞戏有经验，他出的点子往往切实可行。这个戏赴首都汇报演出时，余雍和放下手头的事随行北京。他帮着请专家看戏，组织座谈会，还跑报社联系宣

传报道，由于过度劳累，人瘦了一大圈，还生了一场病。

余雍和对人既热情，又坦诚。遇到看不惯的事情，这个山里人依然是直筒子脾气，喜欢明里开销，绝不支支吾吾、吞吞吐吐。对沪剧演出中某些比较庸俗的表演，他从来不隐瞒自己的反对意见，即使对沪剧界享有很高声誉的老艺术家他也不讲情面，敢于亮出自己的观点，希望他们爱护自己的舞台形象，千万不要在戏里做肉麻过火的表演。为了推荐扶植青年演员，他得罪过一些名角儿，有的因此长期耿耿于怀，他却处之坦然，“我不是跟谁过不去。为了剧院，为了事业，对我再恼火，我也照样得说”。

这个山里人襟怀坦白，对自己要求更严。1991年，他用了半年多时间采访构思了一个华侨题材的戏，还动笔写了三场，听过提纲的人觉得不错，他却总觉得不满意，自己把自己的戏毙了。他的《牛仔女》得了上海文化艺术节优秀成果奖后，沪剧院开创作会议时都希望听他介绍成功之道，没想到他发言时却认认真真地解剖起自己存在的问题：一缺乏大作意识，二生活不够扎实，三人物深度上需要努力。1992年，组织上给他分配了一套住房，别人都为他高兴，他却不无担忧地说，“现在装修住房都搞得像半个宾馆，人是有惰性的，太舒适了，我怕再也写不出剧本来。”

这就是余雍和——一个来自大山、性格也像大山一样朴实的海派剧作家。

第十二节 幕后金丝鸟，一片赤子心——万智卿和他的沪剧音乐创作

1985年一个初冬的深夜，成都火车站的月台上，四川省文化部门的几位同志正在等候着来自上海的一位著名戏曲作曲家。前不久这位作曲家为沪剧《姊妹俩》设计的优美动人的唱腔旋律在北京全国现代戏观摩演出中引起了轰动，连文化部负责同志听了也连声说“好听，好听”。四川省文化部门的领导同志特地邀请这位荣获观摩演出音乐设计奖桂冠的作曲家参加他们的省戏曲音乐座谈会。月台上的同志也听过《姊妹俩》的录音，他们以为能写出如此清新活泼曲谱的，不是英气勃发的小伙子，就是风华正茂的中年人。可是当看到从车厢里走出来的贵客时，不由大吃一惊。他们怎么也没有想到这位作曲家竟是一个腿有残疾，两鬓苍白，年届花甲的老人。

他，就是在戏曲音乐园地辛勤耕耘了四十年的上海沪剧界著名作曲家万智卿。



万智卿



电视连续剧《璇子》中茅善玉演唱“金丝鸟在哪里”



《血染姐妹花》中茅善玉、吕贤丽饰许欣、盛雪

一、独爱风流高格调

在四十年的创作生涯中，万智卿先后为一百多个大戏，五十多个小戏设计过唱腔，在音乐创作上形成了自己鲜明的个性特征。

万智卿在沪剧唱腔设计上给人印象最深的是气度恢弘。由于沪剧历

史上曾长期受十里洋场半殖民地半封建文化的影响，有的戏从剧目内容到音乐唱腔都沾染了一种小市民气，老万深知庸俗的小市民气是沪剧发展的大敌，他在设计唱腔时非常警惕，着力增强沪剧音乐的力度和气势，更好地表现新的时代新的人物。《张志新之死》是一个表现共产党员坚持真理，敢于献身的崇高精神的作品，老万在作曲上一改沪剧传统的小格局，而给人一种大气磅礴的感觉。特别是描写张志新被押送刑场时的四句旁唱慷慨激昂，气势如虹，令人拍案而起。这段唱取材于沪剧传统的“反阴阳”曲牌，原来属于只适宜表现悲哀缠绵情绪的小调，老万拿来加以改造，把落音从6的羽调提为落音为1的宫调。这样一改，整个旋律都起了变化，既不影响原来曲调的优美委婉，又柔中见刚，激奋有力，成功地表现了张志新敢为捍卫真理而流血的坚强性格和大无畏气概。

万智卿在音乐创作上又一个特点是风骨凝重，他的作品很少以形式上的花哨见长，而总是努力追求风格的深沉凝炼，厚重朴实。沪剧唱腔经常借用一些流行民间曲调，从积极方面说，它增强了曲调的轻快感，使人喜闻乐见；但从消极方面看，这样又容易使音乐走向轻佻浮飘，降低作品的品位。老万不排斥选用民间音乐素材，但处理十分慎重，决不以形式的花哨来掩盖内容的贫乏。他的《一个明星的遭遇》中璇子那段“金丝鸟”的唱段，在引进《天涯歌女》旋律的时候，把它巧妙地和沪剧传统的“反十字”和“反阴阳”曲调糅合在一起，使整段唱在风格上既轻柔悠扬，又沉稳舒展。在《女儿的回忆》第八场里，老万借用传统“西厢”开篇的“凤凰头”曲调作为引子，烘托芳芳孤身一人到大西北荒山野岭祭奠父亲的凄切沉重的氛围，接着又用基本调的“长腔”和“三送”等成套曲调，上百句唱词一泻千里抒发芳芳追思英魂，满怀辛酸的激越感情，不仅气势磅礴，而且内涵深刻。

感情丰美也是万智卿在唱腔设计上的重要特点。为什么老万作曲的几个戏感染力特别强，这和他善于运用各种音乐手段来丰富强化剧中人物感情有很重要的关系。在《雾中人》第三场中，老万运用合唱、重唱

和对唱交叉进行的形式着力刻画两位志愿军战俘经过三十年风风雨雨的磨炼，突然相逢时发自内心的感慨万千的复杂感情。沪剧《日出》塑造的陈白露完全是另一种典型形象。设计唱腔时用的同样是烘托感情的方法。最后一场“顾影自怜”的唱，采用反十字慢板一唱三叹，细腻地表演出这一人物在自尽前对人生既厌倦，又不无留恋的心情，具有很强的艺术魅力。

万智卿的沪剧作曲还具有韵律清新的特点，听他设计的唱腔，犹如晨风拂面，从未给人陈旧流俗的感觉。他从不墨守成规，一些传统的曲调到了他的手里，他都要改造一番，使它们面目一新。像《牛仔女》第七场中女主角李雯取得事业上的成功，春风得意喜上眉梢的那段唱，老万用“夜夜游”的曲调，并进行三拍子的快节奏处理，让人物围着服装模特边舞边唱。整个唱段清新流畅，跃动着青春的气息，使人百听不厌。

二、生活之树常绿

人们总是感到奇怪，为什么这位六十多岁的退休老人会有如此旺盛的创作精力？只要考察一下万智卿四十年走过的创作道路，这个问题就不言自明。

万智卿是一个有高度政治热情，能够与时代同步行进的戏曲音乐家。从拿起自己的笔从事戏曲音乐创作那一天起，他就努力使自己的作品紧跟时代，努力反映人民群众火热的斗争生活。四十年来他从未动摇过自己的信念和追求。如果分别以1959年和1977年来划分的话，他的创作大致可分成三个阶段。第一阶段从1950年到1959年，这是中华人民共和国成立后欣欣向荣的时代。作为一个二十来岁的青年人，他热烈响应党的戏改号召，一面对《杨乃武与小白菜》等传统剧目的音乐进行整理加工，一面又学着搞《王贵与李香香》等现代戏的音乐创作，积极表现新的时代精神。他初试锋芒，就受到组织重视和培养，被送进上海音乐学院进修，成为剧团专业作曲人员。第二阶段1959年到1966年，党领导

全国人民克服三年自然灾害造成的困难，迎来了社会主义建设的新胜利。老万这一时期的创作也没有离开过时代的主旋律。在《甲午海战》中他以激昂悲壮的唱段激励民气，弘扬民族自强的精神。在《向五儿》《江姐》和《芦荡火种》的音乐创作中又满腔热情地讴歌党的战斗传统，尝试用戏曲音乐形象来塑造革命英雄人物的群像。正是经过这一时期的努力，老万在艺术上逐渐趋向成熟，他的创作风格也开始形成，像“祭海”“推磨”“红梅赞”和“智斗”这些唱段已为群众熟悉传唱。

“文化大革命”十年动乱后的第三阶段，我们国家走上改革开放的道路，这时老万已是五十来岁的人，可是当他重新拿起谱曲的笔时，被压抑了十年之久的激情犹如涌泉喷薄而出。这一时期他的作品数量之多，题材之广远远超过前两个阶段，而且艺术上也进入自己的顶峰状态。个人创作风格已完全形成，他的被广大群众热爱的沪剧音乐作品《艰难的历程》《女儿的回忆》《张志新之死》《一个明星的遭遇》《姊妹俩》《血染姐妹花》《东方女性》《雾中人》和《牛仔女》都产生于这一阶段，这十多年是他创作生机勃发，最辉煌的黄金时期。

老万高度的创作热情还来自于他对人民群众的一片赤子之心。他关心国家大事，关心群众疾苦，长期和劳动人民保持密切的联系。每搞一个戏，他都要到生活中走一走，看一看。尽管年纪大了，腿又不便，可是只要有下生活的机会，他都争着去。为《艰难的历程》作曲时他专程去当年赣南游击区；搞《张志新之死》的音乐，他又去了沈阳监狱，他深入生活，不光是为了搜集创作素材，更注重的是和群众感情上的接近和交融，正因为这样，他的音乐作品从不做虚假浮躁的无病呻吟，总是那么质朴深沉，自然亲切。

善于从生活中吸取养料，艺术上锐意改革，勇于创新，这使老万的戏曲音乐创作充满了活力。他在剧团待了几十年，对沪剧音乐传统有很深的感情，可是他知道，沪剧的表现对象已发生了根本变化。现代戏已成为沪剧演出剧目的主体，原先用于早期和中期传统戏的音乐曲调已不

能完全适应现代戏创作的要求，必须大力改革、推陈出新。长期来他把创造社会主义新人的沪剧音乐形象作为自己的主攻方向，对沪剧传统曲调大胆进行改造。在设计《向五儿》“推磨”唱腔时，为了表现红军家属殷切盼望亲人的心情，他把“阳当”曲牌来个正调反唱，再和“反阴阳”结合起来，第一次创造了“反阳当”的新腔，以后这个新腔在现代戏中被反复运用，逐步得到观众承认和喜爱。另外像《日出》“顾影自怜”中“反十字慢板”等新腔，对丰富发展沪剧曲调的表现手段起了积极的作用。

为了使沪剧现代戏更加接近生活、接近观众，他还大量借鉴现代歌曲的表现手法。《江姐》“局势如麻”唱段中，他在“夜夜游”曲调里渗入歌剧音乐，特别强调歌曲中表现人物阴险毒辣性格的半音。在《一个明星的遭遇》里，他引进了不少20世纪30年代流行歌曲的旋律，特别是周璇演唱过的《天涯歌女》和《四季歌》曲调，为女主人公的活动创造了具有鲜明时代特色的音乐氛围。在《牛仔女》中他又用今天青年人喜爱的摇滚歌曲《一无所有》来表现李雯受到打击后痛苦迷惘的复杂心情，收到了很好的效果。对兄弟剧种的音乐他也常常拿来为我所用。在《艰难的历程》中引用了不少江西采茶戏的音乐，在《黄梅戏女王》中又较多采用安徽黄梅戏的旋律，这样不仅赋予这些剧目以强烈的地方色彩，而且有利于对戏中人物和主题的揭示。

生活之树常绿，老万的实践再次证明，瑰丽的艺术青春只属于那些紧跟时代潮流，勇于改革，永远和人民同呼吸共命运的艺术家。

三、俏也不争春

老万在戏曲音乐界素负盛名，可他从来不以权威自居，始终把自己的音乐设计看成是戏曲整体艺术的一个组成部分。他多次强调戏曲音乐只能服从戏的总体构思需要，为塑造人物揭示主题服务，决不能搞自我突出。四十年来凡是他设计的唱腔总是和剧本结合得比较妥帖，人物的思想、性格和情绪也把握得相当准确。现代戏的剧本修改往往比较频

繁，每改一次，他设计的唱段也要随之改动。编剧几易其稿，他也一次次推翻重来。有时他煞费苦心搞出来，自己也感到得意的唱段，因为剧本修改的原因可能被删掉。当编导向他征求意见时，他总是表示，只要对提高戏的整体质量有利，再精彩的唱段也愿意忍痛割爱。这些年来他有很多花了精力和时间写的唱段最后用不上，他从不为此争吵，也决不埋怨。很多编导之所以乐于和他合作，除了创作水平上的原因外，他的忠于艺术、顾全大局也是一个重要的因素。

在合作中他对编剧、导演都相当尊重，可是对唱腔设计的一些原则问题，他从不让步。关于戏曲唱腔的流派问题，他就始终坚持自己的意见，作为老同志，他对沪剧各种流派唱腔了如指掌。可在创作时他十分慎重，决不到处套用。一旦从总体构思考虑决定组织流派唱腔，他首先考虑的不是依样画葫芦，而是如何使流派唱腔适应演员嗓音条件，符合剧中人物身份性格。他认为流派不是目的，而是一种手段，它应该用来为揭示戏的主题和人物服务，而决不能让剧种围着流派转。他更反对以流派画地为牢搞小圈子小宗派的做法，为此他不怕争论和得罪人。正因为他和其他一些同志的坚持，沪剧界对流派问题的处理一直比较稳妥，没有走过大的弯路。

老万在艺术上有一批志同道合的朋友，共同的艺术理想、艺术追求和艺术情趣，使他们走到一起来，形成了一个长期合作的艺术群体。凡是剧作家余雍和写的剧本，几乎都请杨文龙导演，万智卿作曲。他们一起深入生活，一起讨论剧本，一起研究唱腔，彼此切磋琢磨、取长补短。余雍和内涵丰富的优秀剧作和杨文龙充满激情的导演风格对万智卿发生了深刻的影响，使他的戏曲音乐创作进入新的境界，达到了从未有过的深度和广度。而万智卿清新动人的唱腔设计也使余雍和的剧作思想和杨文龙的导演意图在音乐形象上得到相当完美的体现。这个生气勃勃的创作群体坚持十年，搞出了七台深受观众好评的大戏，其中好几个分别在全国或上海得了奖。杨文龙的过早去世，给这个创作群体带来了不可挽回的损失，但余雍和和老万的合作仍在继续，《牛仔女》就是他俩

合作的又一成果。

四、良曲有情扶三代

唱腔设计离不开演员的创造。四十年来老万为老中青三代演员都设计过唱腔，他不断探索戏曲音乐创作的规律，根据演员不同的条件采用不同的方法。对老演员，他借助流派，变化发展。老演员有比较丰富的舞台经验，又形成了比较成熟的流派。他在作曲时就比较注意，既保留了他们的流派特色，又予以突破，使老演员的流派唱腔能常唱常新。丁是娥演唱的《罗汉钱》“回忆”是她流派唱腔的代表作，老万在为《甲午海战》的“祭海”谱曲时，他用的是与“回忆”相同的“反阴阳”曲调，可是他没有照搬“回忆”的音乐处理，而是重新结构，使丁是娥的丁派唱腔从细腻缠绵发展到慷慨悲壮，变得更丰富更动人。

对中青年演员，老万满腔热情，关心爱护，在创作上倾注更多的心血。可以说不少中青年演员是唱着老万谱曲的唱段走上舞台，逐渐成长的。万智卿的戏曲音乐创作对沪剧事业的人才辈出起了重要的作用。2007年3月17日，万智卿因病去世，沪剧院整理出版了《沪剧优秀唱腔选》的“万智卿专辑”，这本渗透着他无数心血的作品集的出版，是对这位曾为沪剧音乐的创新发展作出了卓越贡献的戏曲作曲家最好的纪念。

第七章 站在海派文化发展新的十字路口

第一节 引言

潮起潮落，在经历了改革开放以来二十多年重铸辉煌的黄金时代之后，海派文化很多领域在新世纪来临前后走入低谷。文学音舞和影视剧的全国评奖活动，上海多次名落孙山、颗粒无收。戏剧舞台更出现了整体不景气的颓势，被上海人称为家乡戏的沪剧站在海派文化发展的新的十字路口，也遭遇严峻的生存发展危机，面临观众萎缩，演出遇冷，演员青黄不接，缺乏有影响的新剧目等重重困难。

在这样的困境面前，悲观失望要不得，当务之急是提振信心，沉着应对，谋划良策。沪剧历史上曾多次出现低潮，遭遇挫折。一部沪剧发展史记载了当年艺人迎难而上、坎坷登攀的多少生动事迹。正是这种攻坚克难、开拓创新的艰辛努力，才一次次绝处逢生，化危机为转机，把沪剧艺术不断推向新的发展高潮。

当前海派文化的复兴，沪剧艺术的重振，具有更有利的客观条件。近年来党和政府对民族文化和传统艺术加大了扶持力度。经国务院批准并公布，沪剧、越剧和滑稽戏等海派戏剧先后被列入国家级非物质遗产保护项目名录。习近平总书记在文艺座谈会上的讲话，强调弘扬民族传

统文化的重要意义。国务院和各省市相继出台了一系列扶持政策和措施，上海沪剧院和宝山、长宁两个区属沪剧团体都从差额拨款单位转制为全额拨款单位。

当然关键还在自身。沪剧人把命运掌握在自己手中，充分用好中央和地方的扶持政策，为振兴沪剧奋力拼搏，从剧目创作、人才培养和体制机制改革着手打组合拳，经过艰辛努力近来初见成效。随着舞台新人逐渐亮相，几台好戏接连打响，民营剧团纷纷创建，沪剧市场开始复苏回暖，演出场所有了生气，年轻人渐渐增多。整个海派文化也峰回路转，逐渐走强。2015年上海昆剧团历史剧《景阳钟》获得中国戏曲学会奖，沪上作家海味很浓的长篇小说《繁花》摘取全国茅盾文学奖。2016年根据路遥同名小说改编的沪产电视剧《平凡的世界》登上中国电视剧飞天奖的领奖台。同年市戏曲中心组织京剧、越剧和沪剧新剧目赴京演出反响热烈。海派文化新的美学追求和艺术呈现得到更加广泛的关注和认同。

第二节 家乡戏也遭遇生存危机

2006年经国务院批准并公布，沪剧列入第一批国家级非物质文化遗产保护项目名录。在参加当年6月10日举行的以“保护文化遗产守护精神家园”为主题的第一个中国文化遗产日活动时，很多沪剧艺术家热泪盈眶，连连高呼，感激党和政府降下了一场“及时雨”。为什么大家如此激动？因为此时此际沪剧这一具有重要人文艺术价值的海派戏剧，正面临着一轮日益严峻的生存发展危机。

一、表演人才青黄不接，后继乏人

作为上海土生土长的地方戏剧种，沪剧的发展始终和上海城市的历史变迁紧密相关，成为上海的一种特殊的文化标志。它以戏曲形式展示上海城市风貌和城市特点，保持上海独特的语言特征和文化记忆。正因为如此，沪剧历来被认为是上海优秀地域文化的代表，一直受到党和国家的重视和关怀。然而新世纪降临前后，在戏曲艺术整体大环境不景气的影响下，作为海派文化的重镇，沪剧剧种也正在遭遇全方位很大的困难。



三位沪剧界领军人物茅善玉，华雯，陈甦萍相逢在沪剧研讨会上

一个非常突出的问题就是表演人才青黄不接，后继乏人。以往人们把陈瑜、马莉莉、茅善玉、陈甦萍和华雯这几位优秀女演员称为沪剧舞台的“五朵金花”。然而随着岁月的推移，都已青春不再。当时陈瑜、马莉莉60岁左右，达到或超过了退休年龄，已渐渐淡出舞台。茅善玉、华雯和陈甦萍也都在50岁以上，有的临近55岁，虽然还在唱主角，但毕竟过了艺术的巅峰阶段，在舞台上活跃的时间不会太长。让人焦虑的是，与她们相比，当时沪剧青年演员的艺术素养功底和创造角色的能力相对较弱，即使被当作尖子的一些青年演员也缺乏自己鲜明的风格和特点，难以在观众中产生较大的号召力和影响力。在他们中间，确实还看不到能够及时接班、有希望成为沪剧新一代领军人物的身影。



《金大班的最后一夜》中吉燕萍、朱俭饰金兆丽、林小超

沪剧表演人才的问题，不仅表现在尖子不尖的艺术功力上，沪剧演出队伍日益萎缩、剧团数量和从业人数急剧减少的现象也相当突出。中华人民共和国成立初期，沪剧剧团数量曾达三十多个。经过民主改革，部分沪剧团支援长江三角洲毗邻地区，先后成立了苏州、无锡、常州、太仓和吴县等地的沪剧团。十年动乱几乎一网打尽，仅保留了一个上海

市级剧团。改革开放初期申城和苏南各区县纷纷恢复重建，沪剧专业演出团体一下子又达到十多个。随着演出市场越来越不景气，逐渐撤销解散或名存实亡。到20世纪90年代末，除沪剧院外，只有宝山、长宁两个区级公办的沪剧团保存了下来，还在坚持较正常的创作演出活动。



《胡锦初借妻》中朱检饰胡锦初

沪剧院的情况也大不如前。20世纪80年代初，演员近百，分成三个团。一团马莉莉、陆敬业、汪华忠和韩玉敏，二团陈瑜、诸惠琴、沈惠中、沈仁伟、张杏生和徐伯涛，三团茅善玉、孙徐春、徐俊、倪幸佳和吕贤丽，真是人才济济，行当齐全，各有各的演员阵容、艺术风格，实力都很强。这些年来随着到年龄的演员一批批退休，戏校沪剧班来的毕业生本来就不多，又由于种种原因陆续转业改行，整个沪剧院只有演员28人，其中1人去戏校教学，紧接着还有2人退休，全院将只剩下25个演员，连组成一个团，维持正常演出也有困难。排稍大一点的戏，经常拉舞美队和行政人员当临时演员凑数。区沪剧团的情况更为困难，长宁沪剧团在编演员仅9人，年龄大多离退休不远。宝山沪剧团演员更少，只有6人。每次演出，都要忙着到处借人。表演人才的缺失匮乏造成阵容不整，行当不全，已严重影响了沪剧艺术的生存发展，成为各沪剧艺术

团体迫切需要解决的一大难题。

造成这一局面的原因是多方面的，既有剧种自身的因素，也有沪剧教学、人才培养机制上的问题，同时与社会大环境大气候也是分不开的。

二、戏曲不景气，市郊城市化造成招生难

近年来戏曲总体不景气，随着市区演出市场的日益萎缩，沪剧不得不把演出的基点放在市郊农村，在市区剧场演出场次大幅度减少。特别沪剧原来在大众、共舞台演出为主，这两个剧场拆除后，沪剧进市区已无固定的演出场所，在上海观众中的影响越来越弱。这对戏曲学校沪剧班招生也带来很大困难。随着城市化的推进，不仅市区市民不让孩子学戏，连上海市郊的家长也普遍不愿意让子女从事待遇不高、淘汰率高的戏曲表演。其他剧种纷纷到外地设考区，然而在相当长的时间内，教育部门却不允许沪剧出上海市招收学员。戏校沪剧班99届招生费了很大的力气才招了15名，不仅人数少，离完成招生30名的额度相差很远。而且生源质量不高，难以从中培养拔尖人才。

名师出高徒，当年上海沪剧院74届学馆集中了丁是娥、石筱英、解洪元、邵滨孙和王盘声等前辈艺术家担任学馆教师，基本功打得扎实，出了不少人才。这次沪剧院也花了不少精力，请退休的老演员、名演员给戏校沪剧班上课。但当时教戏报酬很低，一些退休的名演员经常忙于参加民营沪剧团的演出活动，没有更多的时间到戏校教课。而在职的演员人数本来就不多，要完成演出任务已捉襟见肘，根本无暇再从事教学。沪剧教学缺乏有丰富实践经验的优秀业务教师，对表演人才的培养必然带来不利影响。

现在看来，沪剧办班招生间隔时间太长，也是造成演员队伍不能形成良性循环的很重要的一个原因。从1974年上海沪剧团学馆招生，到

1987年戏校沪剧班的开办，中间相隔13年。而1999年戏校沪剧班的再次招生，则是12年后的事了。最近一届的戏校沪剧班从2006年开始举办，与上一届又相隔了7年。也就是说，从1974年到2011年这届毕业，整整37年中，办班培养沪剧演员只有四届，平均每两届相隔达9年多。时间距离过长，容易造成脱节断层。

三、优秀青年表演人才流失加剧严峻局面

由于戏曲总体不景气，演员收入待遇不高，近年来沪剧优秀人才不断流失，一些很有希望的青年演员纷纷出走沪剧舞台。虽然做了不少工作，但成效不大。他们有的出国，有的经商，有的嫁人，有的去搞影视。 74届被人看好的三个沪剧男演员先后辞职离去，一个也没有留下。87届中包括曾获得全国戏曲现代戏会演优秀青年演员奖、上海白玉兰配角奖的顾奇军在内的几位很有潜力的青年女演员都因嫁人出国定居。他们各人的命运并不相同，可是对沪剧事业来说，都是一种损失，都加剧了沪剧表演队伍青黄不接的严峻局面。

沪剧与其他以演古装戏为主的戏曲剧种不同，它素来以演现代戏为主，在舞台上大多表现现代生活。演员很少运用现成的传统程式，主要依靠自己对现实生活的观察、理解和体现，节奏、分寸和火候的把握很不容易。再加上沪剧演现代戏，保留剧目相对较少，几乎每上一个戏，都要从头排起，都要进行艰辛的创造。从某种角度来说，它的表演具有更高的要求，更大的难度。正因为沪剧有着不同于其他剧种的特殊的艺术规律，所以青年演员的培养、拔尖人才的挑选也更困难。

四、沪剧舞台缺乏有影响的新剧目，青年演员很难打响

沪剧主要流行与浦江两岸城乡，兄弟省市和上海郊区的沪剧专业剧

团已全部解散。近年来上海京剧院在全国范围的京剧艺术院团中不断招聘优秀京剧人才，越剧院从浙江的越剧团体中引进了大量好演员，淮剧团也能把苏北作为自己的人才基地。沪剧却不具有这样的可能，很难用同样的方法从外地补充新生的精锐力量，全得靠上海自己来培养。这也是与其他剧种相比，沪剧表演人才的问题显得尤为突出的重要原因。

与京剧、越剧等其他传统戏曲剧种相比，沪剧演员的走红更大程度上依靠现代戏新剧目的创作。陈瑜、马莉莉、茅善玉和孙徐春当年的脱颖而出，离不开《张志新之死》《明月照母心》《一个明星的遭遇》和《逃犯》等优秀现代剧成功的创作。过去沪剧院曾拥有十大编剧，几位导演也相当出色，创作力量雄厚，经常好戏连台。二十多年过去了，沪剧院仅有一两个刚出校门不久的青年编导，一时还难以挑起重担。区属沪剧团过去也有几个写戏的好手，如今都已没有专职的编导。沪剧舞台缺乏在上海和全国有影响的现代戏新剧目，青年演员当然很难打响。

五、沪剧有可能因人才断层走向衰落，亟待采取应对措施

戏曲发展的关键是人才，表演人才的培养又是关键中的关键。新世纪到来前后沪剧表演人才方面存在的严峻现状令人担忧。沪剧已面临危机，甚至可以说到了生死存亡的危急时刻。如不妥善处理及时解决，善于反映现代生活、曾经成功地创作演出过《罗汉钱》《星星之火》《芦荡火种》《红灯记》和《璇子》等优秀现代剧、被上海人视为家乡戏和海派文化土特产的沪剧，有可能因为人才断层匮乏而走上一条衰落消亡之路。无论从国家级非物质文化遗产项目保护传承的需要，还是从发扬上海优秀地域文化的角度来说，都将是无法接受的。

上海需要沪剧，沪剧亟待扶持。相信在沪剧工作者、沪剧院团和有关部门的共同努力下，曾经创造过戏曲现代戏创作演出辉煌业绩的上海

人民的家乡戏沪剧一定会迎来百花盛开、振兴发展的又一个春天。

第三节 突破困境，实现剧目创新

沪剧演出单位始终把剧目创作看作剧团头等重要的生命线。实践证明，沪剧剧种的每一次转折都是依靠有影响的新剧目来带动的。新世纪到来前后沪剧之所以遭遇挫折和危机，关键因素来自剧目创作的滞后脱节，拿不出新的引人注目的优秀作品。使人感到欣慰的是，这几年经过各个院团艰辛的努力，《挑山女人》《赵一曼》和《邓世昌》等有震撼力的优秀剧目终于在沪剧舞台接连打响，一扫消极悲观的沉闷空气，让人为沪剧艺术出现进行新的历史跨越的强劲势头而兴奋不已。



《挑山女人》中华雯饰王美英

一、《挑山女人》：记述一个平凡母亲的伟大母爱

宝山沪剧团于2012年10月首演的新剧目《挑山女人》，看了深受感动，既为这个优秀作品在沪剧舞台的产生，感到由衷的欣喜。同时又觉得，它的成功经验为当前戏曲现代戏创作带来了很多值得研究探讨的重要启示。

戏曲作品归根到底的任务是写人。这个戏在艺术上给人印象最深的是对一个草根女性、平凡母亲的鲜活塑造。剧中没有豪华亮丽的服装布景，也没有风花雪月的时髦场面。女主人公王美英生活在贫困山区，平时似乎毫不显眼，但是在紧要关头，从她的身上却迸发出耀眼的人性火花，让观众看到了她坚忍不拔的感人品格和我们民族生生不息的顽强精神。

“籽落石缝也要蓬蓬勃勃发新芽”，面对生存的困境和突然降临的苦难，她不怨天尤人，勇敢地和命运抗争，用自己柔弱的肩膀，毅然挑起了生活的重担，以连健壮男子也望而生畏的艰苦的挑山生涯，抚育三个幼小的孩子成长成才。这个人物没有被人为地拔高，而是写得有血有肉，生动饱满。无论对去世丈夫的思念，对婆婆乖张行为的宽容，对孩子的温馨挚爱，对恋人的矛盾心态，分寸拿捏准确稳妥，艺术处理丝丝入扣，动人心弦。

戏里大郎和幺妹两个孩子的刻画也富有感染力，双目失明的大郎摸索着编织千千结，年幼不懂事的幺妹以跟踪方式阻挠母亲再婚，这些细节描绘既生动别致，又入情入理，不仅写活了孩子，对女主人公形象的塑造也起了有力的烘托作用。

戏曲长于抒情。这个剧目有不少情节深深打动了观众的心，很多人不由潸然泪下。更难得的是编导不是满足于让大家一掬同情之泪，没完没了地煽情，一味营造渲染哭哭泣泣的场面，而是把苦情戏引向更深的层次、更高的品位。女主人公遭遇虽不幸，却未堕其志，未折其锋。她不气馁，不屈服，在悲痛中擦干了眼泪，挺直了腰杆，奋力向前。整个戏悲而不哀，悲而不伤，氤氲着自立自强的信念，具有一种昂扬向上、

催人奋进的力量。

沪剧现代戏常常因为缺乏对戏曲表现手段的充分运用而被说成话剧加唱，而这个戏较好地克服了这一弊端，编导在戏曲化方面所作的努力引人注目。特别是第四场，女主人公在除夕风雪之夜，带着儿女挑担上山、途中教子的戏载歌载舞，不仅身段优美，唱腔清醇，而且意蕴深远。正是对戏曲艺术传统的这种虚心学习、传承发扬，使这个戏好看好听，魅力独具，赢得观众的青睐和赞誉。

宝山沪剧团把下生活作为现代戏创作的第一要素，长期信守，坚持不懈。这次为了编排《挑山女人》，主创人员驱车数百里，风尘仆仆来到生活原型汪美红的家乡齐云山，和汪美红倾心长谈，跟着挑担的她一起上山，实地感受，心灵受到强烈的震撼，产生了难以抑制的创作欲望和激情。正因为这样，这个戏从创作到排练，相对比较顺利。现在大家称赞它直面现实，很接地气，这很大程度上来自于创作人员深入生活的体验和感悟。这个戏的编剧、著名女剧作家李莉深有体会地说，不到生活中去，凭空想象，闭门造车，戏曲现代戏不可能真正接上地气，也难以产生具有很强感染力、生命力的优秀作品。

《挑山女人》首演四年多来，演出共达240场，观众超22万人次。四度进京，拿下了从五个一工程奖、文华优秀剧目奖、中国戏剧节优秀剧目奖和中国戏曲学会奖等国内各个重量级文艺奖项。而扮演女主角的华雯凭借剧中出色的表演，也先后获得“二度梅”、文华表演奖、白玉兰戏剧表演主角奖等殊荣。

二、《赵一曼》：深情缅怀抗日英烈的良心戏

长宁沪剧团表现抗日英烈浩然正气和不屈精神的原创沪剧《赵一曼》于2015年2月首演，得到各方面好评，参加了第17届上海国际艺术节的演出。文化部举办纪念抗战胜利70周年的全国巡演，作为上海地区

仅有的两台优秀剧目之一入选，先后赴崇明、宜宾、宁波、杭州、太仓、常州等地，演出七十多场，十分红火。岁末又来到北京，12月26日晚在长安大戏院引发了极其感人的演出场面。

由于对赵一曼的事迹比较了解，加上每句台词唱句都有字幕，北京观众不仅看懂了剧情，而且情绪激动、潸然泪下。台下有不少抗日英烈子女亲属的红二代、红三代，更是看得泪流满面，泣不成声。当戏演到赵一曼遭受日寇电刑折磨时，有的竟情不自禁，当场振臂高呼口号。戏结束时，赵一曼烈士的孙女陈红第一个奔上台去，含着热泪，和扮演她奶奶的著名沪剧演员陈甦萍紧紧拥抱在一起。这时剧场内爆发出经久不息的掌声。台上台下交流呼应，场面令人感动。

此时此刻赞不绝口的观众中，没有人知道这台誉满京华的好戏近两天来所经历的几乎使演出夭折的意外曲折，也很少有人了解剧团上下为保证演出顺利进行所作的排除万难的艰辛努力。

这次进京巡演《赵一曼》，剧团极其重视，作了充分准备。舞美队提前四天去北京装台。载着布景灯光道具的两辆大卡车，更是早早出发上路。谁知华北地区连日雾霾，两辆车好不容易开到石家庄，偏偏雾霾越来越重，道路全部封闭，车辆排着长队动弹不得。这时剧团大部队全部抵达北京，听到消息，大家忧心如焚。由于时间已排定，如果布景器具不能及时运到，后果将无法想象。

25日深夜雾霾有所减轻，道路开始放行。26日凌晨二时，两辆大车终于开进北京长安大戏院，等候多时、望眼欲穿的舞美队人员争分夺秒通宵装台。平时需要两三天时间的工作，在大家的努力下，仅花了十几个小时就大体就绪。26日下午一边对光试音，一边安排演员走台，奇迹般地完成了一切准备。当晚演出终于如期进行，取得圆满成功。这整整26个小时的经历，牵肠挂肚，惊心动魄，既是一次磨难，又是一场考验，也给这次赴京演出增添了一抹传奇的色彩。

12月27日早晨，北京下起了纷纷扬扬的大雪，到处一片银装素裹。长安街国际会议中心正在举行的沪剧《赵一曼》研讨会却热气腾腾。首都戏剧专家济济一堂，畅谈观感，充分肯定了这台优秀剧目的思想境界和艺术价值。

两度“梅花奖”得主、河北梆子表演艺术家刘玉玲说，我是流着泪看完这个戏的，在民族生死存亡关头，一个女性投身到打击侵略者的行列，被捕后受尽酷刑，视死如归。中国要记住为国捐躯的英雄，沪剧《赵一曼》不愧是部良心戏。

中国戏曲导演学会会长黄在敏称赞整台演出十分大气。将赵一曼三十多年革命斗争历程集中描绘于她生命的最后阶段，不仅表现了作为妻子和母亲的亲情，而且刻画了把个人命运与民族危亡紧紧联系在一起的家国情怀。

中国戏曲学会会长、中国艺术研究院原副院长薛若琳说，这是一部黄钟大吕的阳刚戏，对沪剧剧目建设将起到重要的引导作用。这个戏没有复杂剧情和故事，很难写。现在专注于表现一个传奇女性的大爱，有筋骨有柔肠，化小为大，浑然一体，壮怀激烈，酣畅淋漓，编导叙事抒情颇见章法。

中国艺术研究院研究员龚和德对沪剧相当熟悉，说赵一曼这样一个留过学、进过军校、在战场杀出威风、在刑场义薄云天的巾帼英豪，沪剧剧目中很少见到。作为当今沪剧舞台五朵金花之一的陈甦萍，充分发挥自己唱腔韵味醇厚浓郁、表演亲切质朴的优势，把赵一曼形象演绎得丰满丰富，台上有不少新的突破。

京沪两地主流媒体对这次演出活动十分重视，《解放日报》《文汇报》《新民晚报》《人民日报》《光明日报》《文艺报》和《中国文化报》纷纷在醒目位置发表了大幅报道和评论。该剧被列为上海2015年度文艺创作重大项目，荣获这一年的上海文艺创作优秀成果奖，2016年上

海新剧目评选展演中又获得优秀剧目奖和主题创作奖。

三、《邓世昌》：对沪剧传统的“三个超越一个坚守”

2014年12月，为纪念中日甲午战争120周年和抗战胜利70周年，沪剧院隆重推出了大型新编历史剧《邓世昌》，两年多来四度赴京展演，三进国家大剧院，共演出九十余场。在上海高校的巡演过程，使大批青年学子关注喜爱沪剧。在北京大学一场演出收获几十次热烈掌声，促成了与北大百年讲堂的三年合作计划。剧组还多次送戏到部队营地，热血战士含泪观看，精神振奋。近年来的沪剧演出中，还没有一个戏能这样广受年轻人的欢迎和青睐。



《邓世昌》中朱检、茅善玉饰邓世昌、何如真



《赵一曼》中陈甦萍饰赵一曼

究其原因，和该剧对沪剧传统的“三个超越一个坚守”有很大关系。一是对剧种本体特点的超越。正如我国宋词有豪放和婉约两派之分，传统戏曲也一直有大戏小戏的区别。京剧和一些北方剧种素来被归类于豪放派的大戏，沪剧则属于婉约派的小戏，擅演家庭戏、爱情戏、生活戏和西装旗袍戏，很少涉足宫廷朝政、战争军事。而《邓世昌》却完全反其道而行之，正面描绘我国近代史上最为沉重惨痛的中日甲午战争，全

剧矛盾纠葛冲突都围绕这场战争展开。戏里仅有一个有名有姓的女性角色，是个十足的男人戏。然而正是这一大胆的尝试和超越，造就了沪剧舞台难得一见的慷慨激越的阳刚之美，形成了气壮山河的独特艺术魅力。实践证明，在重大历史题材的创作上，沪剧艺术同样能够有所作为。

二是对历史事件认知的超越。20世纪60年代沪剧也曾有过一个根据同名话剧改编的剧目《甲午海战》，剧中前辈艺术家丁是娥演唱的“祭海”唱段脍炙人口，至今在观众中传唱不息。这个戏把矛盾冲突建立在战和不战的基点上，写邓世昌等爱国军官和当地百姓积极请战，强烈要求早打快打大打，而清廷官府却消极避战，一味退让求和。现在看来偏离历史事实，有较大的局限。

这次沪剧《邓世昌》的创造重起炉灶，重新打造，编导吸取近年来学术界新的研究成果，对这一历史事件原来的认知，作了大幅度的颠覆和超越。整个戏的重点放在对清政府腐朽腐败的揭示上，由于忙于为慈禧太后祝寿，海军军费被挪用，北洋水师长期扣发军饷，不置新舰，缺炮少弹，实力已远不如明治维新后突飞猛进的日本，在这种情况下朝廷仓促决定开战，注定了必然失败的历史命运。

对中国近代史产生深远影响的甲午战争这样的反思，不仅更符合历史真实，而且为主要人物的塑造提供了更加波澜壮阔的典型环境。对世事大局了然于胸的邓世昌明知并无胜算，不可为而为之，在海战中竭尽全力，奋勇杀敌，甚至不惜开足马力撞向敌舰，最后未能挽回败局，以身殉国，成为悲剧英雄。剧中对李鸿章、丁汝昌和刘步蟾等人物的刻画也有别于过去，更加注重多侧面、人性化、立体化。这一新的解读，使这个戏打通了历史和现实的连接通道，让人们从中吸取落后就要挨打的惨痛教训，从而激发今天实现强军梦、强国梦的昂扬斗志和巨大热情。

三是对沪剧舞台综合艺术的超越。为这个剧目执导的著名导演艺术家陈薪伊在艺术处理上，大胆引进话剧电影手法。戏的开场从为国捐

躯、葬身海底的北洋水师将士魂兮归来切入，让他们进行两个甲子后的灵魂对话，令人耳目一新。海战场面运用多演区跨时空交替，舞台美术简洁逼真，大气磅礴。还有不少表现手段借鉴自其他戏曲剧种，刘步蟾在去天津的官道上追赶邓世昌的那场戏，把京剧“趟马”的形体动作和身段融入沪剧表演，大大丰富了舞台呈现。邓世昌下令撞向吉野舰的演唱，吸收了京剧麒派的高拨子旋律，铿锵有力，把演出推向高潮。

这台戏既有超越，又有坚守，对发挥沪剧擅长抒情的艺术优势十分重视。整个戏以家国情、战友情和夫妻情来推动剧情发展，完成人物塑造。年轻水兵在船政学堂毕业操练中抒发的豪情壮志，花柳巷前邓世昌痛责水师军官随波逐流、消极沉沦时展现的家国情怀，他与刘步蟾策马去讨要军饷，战友间互诉衷肠，都具有很强的情感冲击力。几位主要演员的表演激情饱满，特别是出演邓世昌的朱俭，较准确地把握了角色不同时间不同场合的感情变化，演来质朴感人。茅善玉扮演邓世昌的妻子何如真，戏并不多，但对邓世昌形象的塑造却至关重要。激战前夜那场夫妻诀别的戏，她明知此后永难相见，却含泪忍着不提。脸上一丝微笑，眼角一滴热泪，唱来字字句句真切深沉，让人不能不心里发酸，潸然泪下。

沪剧《邓世昌》创作演出的成功还来自精益求精、永不满足的执着追求精神。尽管首演一炮打响，沪剧院领导觉得尚有缺陷，广泛征求意见，用工匠精神进行打磨，经过多次修改加工，艺术质量不断提升，演出越来越火爆。2016年上海新剧目评选展演中，获得优秀剧目奖和主题创作奖，还参加了这一年的国家新年戏曲晚会演出，受到习近平总书记等中央领导同志和观众的鼓励和赞扬。

从这三台不同题材、不同样式、不同艺术追求的剧目创作中，人们看到了当代沪剧人为剧种振兴所作的坚忍不拔的努力，也感受到沪剧艺术和海派文化与时俱进、不断创新的生机和活力。剧目生产从来都是剧种发展的火车头，随着好作品不断涌现，沪剧舞台正在逐渐回暖，新的

繁荣兴旺的局面正在向我们款款走来。

第四节 沪剧舞台有了后来人

说来真让人不胜感慨。沪剧在新世纪到来前后遭遇的困境危机，最初是从舞台表演人才青黄不接，好大一个上海沪剧院仅剩二十多个演员还能上台的现象显露端倪的。而近期沪剧剧种出现转机、迎来曙光的又一信号明确无误地出现在2016年10月一台展示沪剧院90后新一代艺术风采的成功的赴京演出中。

这台剧名《回望》、表现红军主力长征远行后苏区群众在白色恐怖下不畏牺牲坚持斗争的优秀主旋律作品，演员全部由沪剧院青年团二十来岁的舞台新人担任。他们队伍整齐、扮相亮丽、基本功扎实，表演充满激情，深深打动了全场观众的心。首都一些戏剧专家击节称赞，说从这台演出中看到了沪剧剧种的蓬勃生机和青春活力，看得了沪剧的希望，沪剧的未来。

一、承载着沪剧传承振兴希望的戏校**2006**届沪剧班

参加这次赴京演出的沪剧院青年团演员都是上海戏曲学校2006年开办的沪剧班毕业生。当时为了应对戏曲整体不景气的大环境，寻觅和延续沪剧这一国家级非物质文化遗产的新生代火种，沪剧院和市戏曲学校联手举办的。全院上下都特别重视，从招生到教学花费了大量的心血。



《魂断蓝桥》中青年演员洪豆豆、丁叶波饰玛拉、罗依

由于地域文化和语言环境的局限，沪剧人才的培养很不容易，既无法从外地引进，也很难从兄弟剧团“挖角”，只能自力更生，自主进行。近年来戏校沪剧班遇到了招生难的问题。随着上海市郊不断城镇化，很多家长不愿意孩子学戏。上一届沪剧班只招到了15个学员，离原来的目标相差很远。这次沪剧班招生，遇到的最大的问题也是生源十分紧缺。剧院领导和市教育部门多次沟通，终于被允许到上海的毗邻地区招生。



《家》“洞房”中青年演员钱莹、王森饰瑞珏、觉新

招生的老师跑遍了全市各区，得到清水路小学、华漕中学、洛川学校、东新中学、新泾中学等沪剧特色学校的大力支持，还在南通设立招生点，远赴常熟、太仓、嘉兴等长三角地区寻找条件好的新苗。由于招生范围扩大，这一届生源素质有所提高，但也带来新的问题。27名学员近一半不是上海人，分别来自江苏、浙江、安徽、山东和江西等地。外

地孩子都一口方言，听不懂、更不会讲上海话。即使是上海籍学生，由于大多来自市郊，地方口音也十分浓重，这对演唱沪剧在语言上带来很大困难。因此开学后的第一学年，老师们把很大一部分精力都放在纠正语言、学习上海话上。教研组想尽了办法，不仅平时生活中倡导讲上海方言，而且用上海话来教学童谣、民歌和绕口令。教研组达成了一个共识，在这几年里即便不能把学生们调教成说一口流利沪话的“小上海人”，但沪剧唱腔念白必须把上海话念准。

同学们学习上海话都十分用功。光一个上海话的“我”字，很多人练了两个多星期，有的甚至连睡梦中也在念。经过艰辛的努力，终于达到预期目标，过了语言关。即使外地来的学员也不仅能听懂上海话，还能用上海话交谈交流。

孩子们学习沪剧表演也相当刻苦，从最初的新奇茫然，到渐渐的喜爱投入。从刚进排练课堂，手脚不知道如何安放，眼睛不知道看哪里，到学艺道路上的琢磨思索、渐渐开窍。这中间经历了多少摸爬滚打，多少甜酸苦辣，又有多少暗自的哭泣，收获的欢笑。一个个从懵懵懂懂的孩子，成长为能演善唱的小演员，开始明白了学艺的艰辛和追求，也萌生了对沪剧艺术的憧憬和担当。

名师出高徒，为了保证教学质量，沪剧院先后邀请安排十几位沪剧名家来校授课。诸多沪剧传统剧目与经典片段成为主要教材，老师们倾注了无数的心血，一遍遍讲解，一遍遍示范，甚至主动放弃了休息日来教课。五年时间老师们的鬓角生出了白发，学员们的表演才艺在不断地进步。

《星星之火》“母女会”是沪剧前辈艺术家韩玉敏和著名沪剧演员王珊妹把着手教的。韩玉敏老师七十多岁高龄了，一点三刻上课，她每次十二点钟就来了，和学员交谈，非常亲热。孩子们都情不自禁地叫她韩奶奶。

《叛逆的女性》“花园会”是沪剧西装旗袍戏的经典剧目，早年由石筱英和邵滨孙两位前辈沪剧艺术家唱红，后来茅善玉和孙徐春也演得相当出色。茅善玉还曾因这个剧目的演出获得过上海青年演员会演唯一的一个特等奖。如今他们俩又手把着手教会了沪剧班的学员。担任沪剧院院长的茅善玉尽管工作繁忙，却在百忙中抽时间坚持到沪剧班教课。每星期三个半天，总是早晨八点多就来了，从不脱班。正因为有这些好老师的悉心栽培，才使沪剧新苗迎着阳光茁壮成长。

2011年7月，承载着沪剧传承振兴希望的这一届戏校沪剧班举行毕业公演，学员们演出的两台沪剧优秀传统剧目《陆雅臣》和《大雷雨》赢得普遍赞扬。

二、组建青年团继续学习，不断增长艺术才干

在一片掌声中，沪剧院院长茅善玉始终保持着一分清醒。她既为沪剧班同学取得的成绩高兴，同时又意识到他们眼下仅仅只是打下了较好的基础，离成才的目标还有很大的距离。为了促使这些沪剧新苗更好成长，她和剧院班子商定，不把毕业后来到沪剧院来的小演员们拆散到演出团去，而是专门组建一个单独的青年团，按照他们的个性和特点，开展各项工作。

20世纪80年代，上海的京剧、越剧、沪剧、淮剧等戏曲院团都曾有过青年团队。当年沪剧学馆74届毕业后也成立过青年队、青年团，再后来成为以茅善玉为团长的沪剧院三团。但随着戏曲大环境的变化，演出市场萎缩、院团规模缩小、戏校招生困难，各剧种的青年团队也因此渐渐消失。沪剧院后来有过两届新人，因为种种原因，都没有再成立青年团。现在看来，成立青年团的好处显而易见，那就是能给青年演员创造更多的机会，发挥更大的作用。如把他们打散分到团里，只能给主要演员当配角，长此以往这一代新人很可能被埋没掉。

青年团成立后，继续学习成为一项重要任务。剧院请昆剧团有经验的专业老师来加强青年演员的基本功训练，请毛时安、荣广润等戏剧专家到青年团开艺术讲座，提高青年演员的艺术修养。对青年演员的政治进步也十分重视，建立了共青团支部，开展政治学习，经常用上海方言朗读习近平总书记重要讲话，既学习了党的方针政策，又锻炼了运用上海话的能力。青年团中要求进步互相关心蔚成风气，20岁的钱莹光荣加入中国共产党，成为全院最年轻的党员。

对沪剧行当的分工和流派的学习，剧院领导注重阶段、分寸和火候的把握。在刚进戏校沪剧班的前三年，对学员进行基础教学，不强调行当和流派。后两年按照各个学员的不同条件，开始有所侧重，有意识进行统筹安排。进青年团后，各人的行当和流派都有明确的努力方向。

2014年7月，作为建团三周年的庆贺活动之一，沪剧院为青年团12位小演员举行了一个简朴隆重的拜师仪式。这次拜师充分尊重青年演员的意愿，由他们各自提出想拜哪位老师，再由剧院去沟通，分别结对拜韩玉敏、陈瑜、汪华忠、陆敬业、张杏声、徐伯涛、王明道、王明达、钱思剑、王珊妹和茅善玉等11位沪剧名家名角为师。这次拜师，剧院有意识兼顾搭配各个行当和流派，除了作为沪剧主角的花旦小生外，担任老旦、老生、丑角等行当的青年演员也有了拜师的机会，得以拜在自己所敬仰的前辈门下。收徒的11位老师中有9位都曾在戏校沪剧班教过课，师生之间本来就有很多接触，所以往往一拍即合，各得其所。这样的拜师更有利于青年演员的学习成长。

三、加强演出实践，在舞台锤炼摔打中崭露头角

加强演出实践是青年团的又一重要举措。在当前演出市场萎缩的情况下，要让一个全由年轻演员组成、缺乏名牌名角的青年团长期坚持下

来，确实不是件容易的事，但沪剧院却做到了。据统计，青年团成立5年多来演出达500余场，平均每年约100场。同一时间剧院每年的演出总场次在150场至170场左右，也就是说青年团的演出场次已超出剧院的主团。

青年团在演出安排上讲究一个“巧”字，往往利用各种时机，借船出海，乘势而上。那次年轻演员拜师后师生同台的演出，对老师们的压力不小。大家要互相比较，彼此“别苗头”，希望自己的学生不输给别人，因此都手把着手教，倾囊而出，特别费心。学生也感受到压力，倍加努力，分外用功。这样充分调动各方面的积极性，几场戏演来热火朝天，观众纷至沓来，看了连呼过瘾。

青年团这些年共排了7台大戏，30多出折子戏，还参加了剧院多台重点剧目的演出。通过大量舞台实践的摔打磨炼，一代沪剧新人逐渐走向成熟，开始崭露头角。其中最引人注目的是来自浙江丽水、扮相端庄唱演俱佳的洪豆豆，由于对沪剧《雷雨》中四凤角色的生动演绎，大家记住了她的名字。

她的表演充满灵气，抓住人物性格的核心，突出表现角色的单纯和痴情。在不同环境下不同人物关系的处理上，较准确地把握了情感的分寸。她的小沙喉咙嗓音甜美醇厚，富有磁性，特别适合沪剧演唱。她唱的“四凤独叹”，对杨派唱腔既有继承，又有突破，以起伏跌宕的节奏和激情来刻画人物性格，深深打动了观众的心弦。洪豆豆的表演得到老师、专家和观众的认可和好评，获得了2015年上海白玉兰戏剧表演新人奖。这以后她又分别在《霓虹灯下的哨兵》《魂断蓝桥》中扮演重要角色阿香和女主角玛拉，表演上又有新的追求、新的突破。

青年团还有两个出色的旦角，钱莹唱腔委婉，演《庵堂相会》的金秀英楚楚动人；王祎文形象清丽，演《红灯记》的铁梅机警伶俐，都给人留下很深印象。团里小生戏路也人才济济，王森在《雷雨》扮演的周冲，给演出带来闪光的青春气息。金世杰和丁叶波的表演同样具有相当

实力。还有一些年轻演员擅演老旦、老生和丑角，青年团已逐渐形成基本功扎实、行当流派完整齐全的艺术群体。

令人振奋的是由27个更年轻的“00后”学员组成的2013届沪剧班正在戏校抓紧培养。小荷才露尖尖角，2018年春节前他们在剧院举行沪剧新春交响演唱会上首次亮相，受到观众热情欢迎。这批学员2017年进行实习，毕业后充实分配到沪剧院来，这将从根本上改变沪剧院演出队伍青黄不接的困难状况。

四、《回望》的演出使青年团实现新的跨越

《回望》是沪剧院为青年团量身定制的一出大戏，为了演好这台表现对党的坚定信念和烈士奋斗牺牲精神的主旋律作品，剧组专程到井冈山深入生活。革命圣地的参观访问，给青年演员上了生动的一课，大家深受感染，激发起强烈的创作欲望。戏开排后，学习先烈感人精神，把排练场当作战场，一丝不苟，全力以赴。井冈山革命传统激励沪剧青年演员在艺术道路上勇往直前，不断奋进。



《回望》中青年演员洪豆豆、王祎文、吴嘉倩饰黄英、张翠兰、梁婶

这个戏里，洪豆豆扮演女主角黄英，把一个共产党员的夫妻情、母女情和战友情演绎得真切自然，细腻动人。在表现面临生死考验作出最后的抉择时，质朴中透着坚韧，淡定中带着刚强。她的表演沉稳大方，演唱声情并茂。金世杰塑造的红军烈士卢金勇的形象，具有革命者的阳刚气质和英雄气概。王祎雯扮演翠兰，准确把握分寸，演出了人物复杂的性格和心理。担任重要角色的朱麟飞、韩朝群、丁叶波、施佳杰、吴嘉倩和陈丹妮在剧中的表现也可圈可点，值得称赞。

2016年金秋时节沪剧《回望》赴京演出，在首都专家和观众中引起热烈反响，这台优秀剧目的成功打造，使沪剧院青年团在艺术上实现了一次新的跨越。回顾剧院青年团一路走来的历程，院长茅善玉十分感慨地说："《回望》让我看到了以洪豆豆为代表的90后沪剧舞台新人的横空出世，也让我感受到了这五年多来剧院对青年演员倾力培育扶植的成效。他们茁壮成长了，开始成熟了，已有了担当重任的潜质，沪剧的接力棒正在向他们手中传递交接！"

第五节 春在溪头荠菜花

一、从民营沪剧团的崛起看沪剧舞台的复苏

使人感受到沪剧舞台回暖迎春的又一征兆是近年来民营沪剧团在上海的崛起。民营表演团体在上海出现很早，曾经几起几落，历经风风雨雨，相当长时期一直处于自生自灭的状态。随着我们国家文艺体制改革的不断深化，逐渐得到社会的关注和重视，尤其是2009年6月文化部下发《关于促进民营文艺表演团体发展的若干意见》的文件后，各级文化部门都加大了支持扶持力度，上海民营文艺表演团体如雨后春笋，大量涌现。其中沪剧表演团体占了很大的比例，据统计，目前上海已注册建立的民营沪剧专业表演团体达12家，剧团数量为市属区属国有沪剧院团的四倍。无论剧团数量、从业人数，还是演出场次、观众人次，在上海民营戏曲表演团体中都高居首位，远远超过其他剧种。



民营沪剧团的演员在上海（浦东）沪剧艺术节走红毯受到观众热情欢迎

二、民营团不再是草台班的代名词

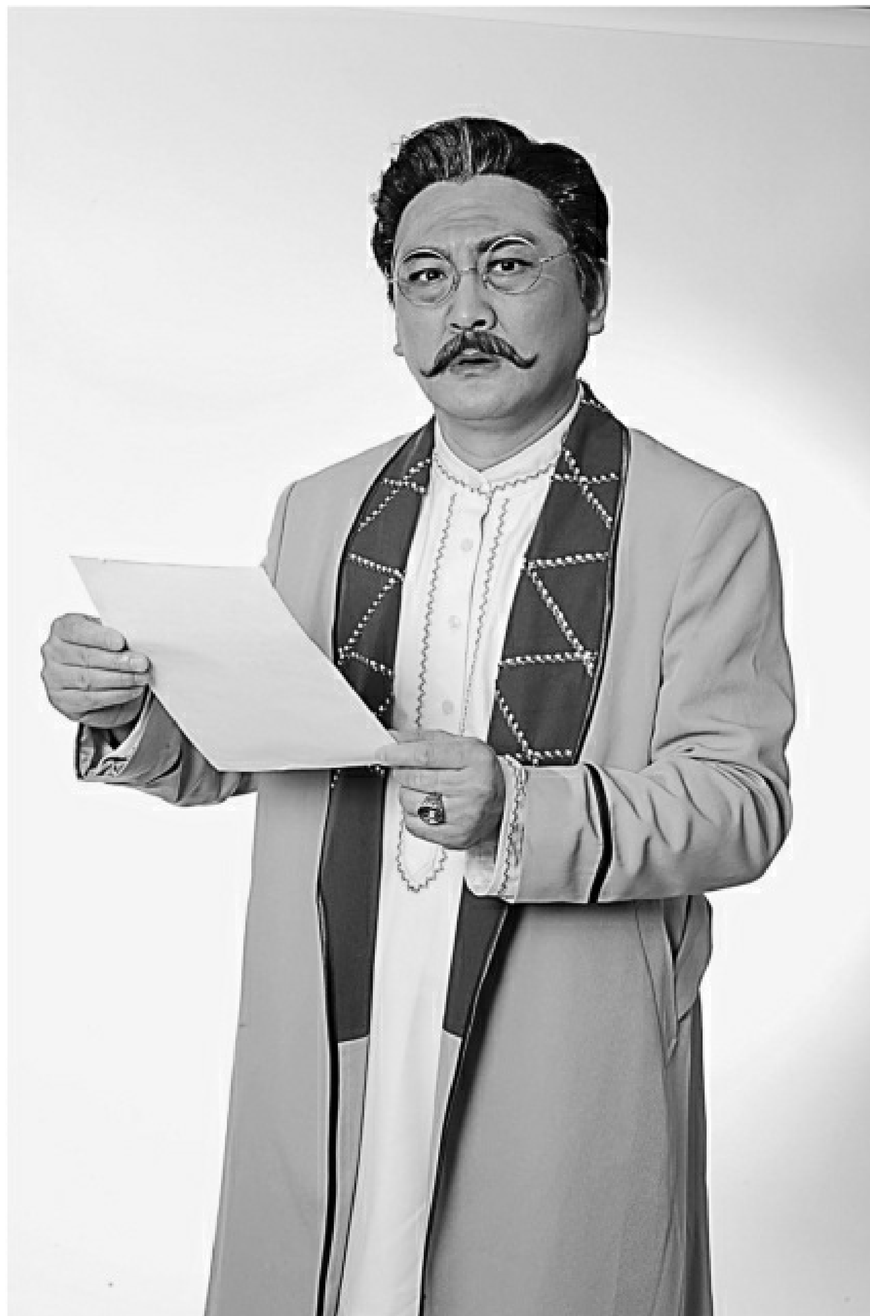
有些人印象中，民营剧团就意味着民间艺人的草台班子。没有名角大腕，也没有硬扎的班底，更没有漂亮精致的布景灯光道具。这种看法确实已经过时了。其实即使以上海初创时期的民营沪剧团而言，情况也不尽然如此。成立较早的民营志勤沪剧团，1995年演出的沪剧《双女恨》在观众中曾很有影响。



王勤主演的现代剧《51把钥匙》在上海新剧目展演中获得优秀演出奖



勤怡沪剧团郭懋勤主演的杨派传统剧目《龙凤花烛》



杨音在印度题材的《断线风筝》中扮演谢格拉德

近年来民营沪剧团数量不断增加，队伍面貌发生了很大变化。名角纷纷加盟，越来越多的艺术人才开始聚集到民营沪剧团的旗帜下。目前民营沪剧团中已拥有王勤、杨音、孙彩芳和方佩华等4位国家一级演员，还有17位国家二级演员、演奏员，中级艺术职称的共50多人。有的剧团经常邀请一些退休的沪剧老艺术家参加演出。一支人才结构相对合

理、综合素质不断提高的艺术骨干队伍正在逐步形成。随着整体实力不断加强，演出设施日益完善，舞台呈现也越来越精彩。上海的民营沪剧团大多办得红火兴旺，已不再是草台班子的代名词。

三、百花齐放多元发展，各扬优势各展特色

这几年上海民营沪剧表演团体更重要的变革和发展是通过经营模式、管理机制的发展和创新，增强了自身的生机和活力，逐步走上可持续发展之路。一些民营沪剧表演团体之所以搞得生气勃勃，有声有色，与他们在经营模式和管理机制上百花齐放多元发展、各扬优势各展特色的大胆探索和创新是分不开的。

勤苑沪剧团 上海民营沪剧表演团体中成立较早、办得有特色、有成果、影响也较大的要算由沪剧演员王勤创办的勤苑沪剧团。建团十五年来，一直注重剧目建设，先后创作演出了《生命的礼赞》《杨柳一家亲》《白兰情缘》《雷雨后》《51把钥匙》和《亲人》等一批广受观众喜爱的沪剧剧目。剧团队伍稳定，演出作风过硬。2015年被文化部、财政部评为"全国优秀基层戏曲院团"，每年举行的上海民营表演团体绩效考核中，连续七年获优秀等级。

这个民营沪剧团的带头人王勤，从小喜欢沪剧，曾经亲身得到过前辈沪剧艺术家丁是娥、石筱英的指点和鼓励，成为当时区属剧团的随团学员。由于演出大环境不景气，剧团解散后曾从事过收入不菲的歌曲演唱。很多人说她唱歌更有前途，但她却情有独钟，只想唱心爱的沪剧，要为沪剧振兴出一份力，即使吃再多的苦，经历更多的磨难，也心甘情愿。 2001年二十多岁的她，冒着很大的风险，自负盈亏，创办了谐音上海方言"情愿"两字的民营勤苑沪剧团。作为一个沪剧演员，王勤基本功扎实，扮相秀丽，唱腔委婉，戏路宽阔，擅长多种流派，在这些年长期演出实践中，不断增长艺术才干，成功塑造了一系列不同身份、性格和感情的女性形象。在上海民营沪剧团中，第一个被评为国家一级演

员。

勤怡沪剧团 创建于2006年，这个剧团以沪剧杨派为主要艺术特色，团长郭懋勤为已故沪剧前辈艺术家杨飞飞的嫡传弟子，她的杨派唱腔得老师真传，唱来字正腔圆，原汁原味，拥有大量观众。她早年参加吴县沪剧团，在沪剧《滴血芙蓉》扮演女主角，很受欢迎，后被摄制成沪剧电视连续剧，获得过江苏省戏剧文化艺术紫金奖。在她的带领下，这个剧团在《孤岛血泪》《龙凤花烛》和《为奴隶的母亲》等沪剧杨派代表剧目的整理改编上，做了大量工作，取得了引人注目的成绩。近年来先后创作演出了《新喜盈门》《家园的春天》和《心的守望》等反映时代脉搏的现代剧，郭懋勤都领衔主演，她的沪剧杨派有不少创新发展。

勤怡沪剧团另一个与众不同的特点是与松江泗泾影剧院联手经营，实行场团合一。由于依托剧场实体，不仅拥有了一个稳定的排练演出基地，又有善于演出经营的内行帮助掌舵，所以很快显示了自己独特的优势，取得了较快的发展。

彩芳沪剧团 由沪剧演员孙彩芳于2008年创办，在上海的民营沪剧团中一直以大胆敢闯闻名。2013年5月9日，孙彩芳交响沪剧演唱会在上海东方艺术中心隆重举行，这样在艺术殿堂全程由台上大型交响乐队伴奏的沪剧演唱会，在以往沪剧演出的历史上还从来没有过。彩芳沪剧团却不但做了，而且做得圆满成功，好评如潮。以后沪剧院团多次借鉴举行过类似的综合性大型交响沪剧演唱会。观众没有忘记这样的演出形式是由一家民营沪剧团开了先河。

和王勤、郭懋勤一样，孙彩芳也曾是区县沪剧团被看好的青年尖子。她出身农家，没进过科班，靠听农村广播喇叭自学成才。她唱腔质朴清新，韵味醇厚，在六百多应考者中脱颖而出，以第一名的成绩考取南汇沪剧团。不久却因剧团解散而被迫转业。她身上有一种农家女特有的纯朴和执着，离开剧团后开过水果铺，经营过公司，都办得风生水

起，赚了一些钱。亲友们希望她把公司做大做强，她却调转枪头，用辛苦得来的第一桶金办起民营沪剧团来。因为沪剧已经融入她的血肉生命，她看不得沪剧衰落遭冷遇，要尽自己的一切力量为沪剧加油。

办团以来，她多次遭受挫折。一卡车灯箱道具布景的丢失，不仅资产受到重大损失，而且无法履行合同开展演出。她以难以想象的毅力面对，重张旗鼓，从头再来，终于又打开一片新的天地。剧团的《一夜新娘》多次赴香港澳门演出，《星星之火》《幸福港湾》和《泥城枪声》等剧目演出也很受欢迎。

新艺华沪剧团 成立于2012年，团长邱寅鹤，早年毕业于徐汇沪剧团学馆，师从已故前辈沪剧艺术家王盘声，演唱王派唱腔舒展潇洒，韵味浓重。他创建剧团旨在弘扬沪剧王派艺术，曾得到老师支持，亲任艺术顾问。开张打炮戏王派名剧《碧落黄泉》，他与丁（是娥）派花旦方佩华联袂主演，曾轰动一时。建团后推出的《陆雅臣》《新李三娘》和《黄浦怒潮》也以王派代表剧目为主。

除了原区县沪剧沪剧团的专业演员重出江湖外，还有一些业余出身的也纷纷下海，先后办起了紫华、海梅和宣韵等民营沪剧团。

文慧沪剧团 则完全是另一种模式，由沪上著名餐饮企业小南国公司的女实业家王慧莉个人注入资金于2010年建立，经过多年的努力，已逐渐显示独特的风格和优势。王慧莉出身于沪剧演员家庭，母亲曾是努力沪剧团主要演员之一。从小耳濡目染喜欢沪剧，也多次参加过业余演出，但始终未能实现成为专业沪剧演员的愿望。如今人到中年，事业有成，决心以自己喜爱的方式感恩社会。她说，我办剧团完全不是出于盈利的目的，而是要为振兴沪剧尽一份心，出一份力。

这个剧团由于实力较为雄厚，在剧目建设上投入很大力量。为建党90周年纪念，曾创作演出反映革命烈士李白地下斗争事迹的《黎明前的歌声》，近年来又推出《幽兰夫人》《深秋的泪痕》《断线风筝》《倾

城之恋》《今生今世》《风雨同舟》《白衣柔情》和《绿岛情缘》等剧目，引起较大反响。

文慧沪剧团有演员、乐队和舞美部门二十多人的基本成员，其中小生杨音师从沪剧前辈沪剧艺术家王盘声，唱演均有特色。剧团又经常聘请退休沪剧名家加盟，同时投入大量资金，添置一流装备，舞台设施不亚于国家院团，演出保持较高的艺术质量。他们既在市区中心剧场公演，也经常送戏到学校社区和农村，2016年演出达一百八十多场，还多次赴香港演出，进一步扩大了沪剧的影响。

新东苑沪剧团 有点相似，团长沈慧琴为上海女企业家协会副会长，曾获得全国“三八红旗手”称号。她既是一位事业有成的女企业家，又是一个对沪剧喜爱痴迷的著名票友，曾拜已故著名沪剧演员诸惠琴为师，唱腔委婉滋润，清丽动听。她的新东苑国际集团全额投资组建这一剧团，目前已排练了《梦中家园》等剧目。

四、树立品牌意识，剧目建设不断取得新的突破

这几年民营沪剧表演团体演出树立品牌意识，重视原创力，在剧目建设上不断取得新的突破，新的成果，涌现了不少引人注目的好作品。为了鼓励出好戏，出精品，上海市委宣传部和市文广局每年举行一次民营表演团体的剧目展演评选活动，同时鼓励他们积极参加两年一度的全市新剧目展演。一些民营沪剧团在这些展演活动中频频获奖，取得了值得称赞的突出成绩。

上海民营沪剧团的剧目创作有自己鲜明的特点。一是敢于接地气，针砭时弊，反映民生疾苦。勤苑沪剧团创作演出的《51把钥匙》不回避现实生活中不合情理的矛盾现象，真实地揭示了当前困扰群众生活、相当突出的就医难就医贵的问题。编导集中笔墨，运用各种艺术手段，生

动鲜活地塑造了一个医术精湛、把心交给病人的家庭医生的形象。剧中病人们深受感动，纷纷把家中的钥匙交给她。这些钥匙成了对她热情鼓励赞扬的标记。这个戏质朴亲切、曲折感人，分别获得上海民营表演团体剧目展演的优秀剧目奖、上海新剧目展演的优秀演出奖。剧中担纲主演的演员王勤还获得了上海白玉兰戏剧表演的主角提名奖。

民营沪剧团在剧目建设上另一个特点是坚持两条腿走路，在搞表现时代脉搏的原创作品的同时，对传统剧目进行认真的加工整理。勤怡沪剧团恢复演出了在沪剧舞台已经绝响近四十年的沪剧杨派代表作《龙凤花烛》。他们不是走捷径老戏老演，而是重起炉灶，请著名沪剧剧作家宋之华从这个戏的越剧同名原作直接改编。除了保留人们耳熟能详的几段杨派代表唱段和部分人物关系外，从情节安排、矛盾设置到人物遭遇命运都进行了大幅度的调整和修改，使老戏开了新生面，演出后反响热烈，还在上海民营表演团体剧目展演中获得优秀剧目奖。

上海民营沪剧团剧目建设的第三个特点是贴近观众，贴近市场。由于自负盈亏，剧目投资格外慎重。文慧沪剧团印度题材的剧目《断线风筝》之所以能一炮走红，连演连满，吸引大量观众，靠的就是对演出市场的科学把握。这个戏并非原创新作，早在1983年由太仓县沪剧团根据印度作家的同名小说改编演出，已三十多年从未再演，而沪剧舞台近年来罕见外国题材的剧目，观众对印度电影《流浪者》和《大篷车》又记忆犹新。久渴盼雨，如果此时推出一部具有印度异国风情的剧目，一定会受到欢迎。实践证明这一预测的准确性。很多观众就是冲着印度题材和外国风情走进剧场大门的，这个戏因此上座火爆，大受欢迎。

当然也要看到，目前上海民营沪剧团整体实力，与国有沪剧院团相比还有差距，在艺术创作上还拿不出在全国具有重要影响力的出类拔萃的作品。随着各方面条件的不断改善和积累，相信鸡毛也能飞上天，民营沪剧团体今后的剧目建设一定会更上一层楼，实现新的更大的跨越。

五、把舞台搭在社区乡镇，成为沪剧演出市场的生力军

把舞台搭在社区学校农村，民营沪剧表演团体为满足城乡群众文化生活需求作出了重要贡献。2015年演出总场次达到2215场。其中光是勤苑、勤怡和文慧三家民营沪剧团就演了1283场，远超国有沪剧院团的演出总场次，成为沪剧演出市场一支不容轻视的强有力的生力军。

勤苑沪剧团建立以来始终把演出的重点放在社区和乡村，连续五年演出场次超500场，在激烈的市场竞争中取得了良好的社会效益和经济效益。他们长年转战在奉贤、松江、青浦、浦东乡镇，一天两场，有时为了满足观众要求，甚至一天演出三场，不怕苦，不怕累，始终保持昂扬的斗志。平时戏比天大，个人再大的事也决不能影响演出。团长王勤母亲去世时正在送戏下乡演出，没有能见上最后一面。得知消息后她独自跑到场外痛哭了一场，接着又默默地回到后台参加下面的演出。在她的带领下，勤苑沪剧团形成了过硬的演出作风，社区乡镇群众称赞这个剧团是信得过的称心剧团、放心剧团。

勤苑沪剧团被中宣部、文化部等中央部委授予“全国服务农民服务基层文化建设工作”先进集体的称号，团长王勤多次被评为上海市“三下乡”先进个人。《文汇报》曾在头版头条发表《沪剧轻骑兵唱遍村村落落》的大幅报道，介绍他们的先进事迹。

民营沪剧表演团体的生存发展得益于沪剧艺术扎根在上海城乡深厚的群众基础，近年来它的活跃和崛起，又扩大了沪剧的影响，培育了更多的沪剧观众，为沪剧艺术走出低谷，海派文化复苏回暖迎春作出了不可替代的重要贡献。

当然，复苏回暖还不等于已是风和日丽的阳春三月，早春季节乍暖还寒的现象经常会发生。我们既要看到当前走出谷底、大地回春的可喜

趋势，树立信心，增强斗志；又不能因而沾沾自喜，过于乐观。必须始终保持清醒，要乘势而上，打造更多的精品力作，不断锤炼舞台新人，热情扶持民营剧团，还要随时准备应对可能出现的倒春寒天气。相信经过扎实艰辛的努力，一个阳光明媚、百花争艳的沪剧艺术新的春天一定会出现在我们面前。

参考书目

汪培、陈剑云、蓝流主编：《上海沪剧志》，上海文化出版社1999年版

丁是娥口述，简慧等整理：《展开艺术想象的翅膀》上海文艺出版社1984年版

孙东海著：《沪剧之星茅善玉》，知识出版社1992年版

上海市政协文史资料委员会编：《戏曲菁英》（上海文史资料选辑第62集），上海人民出版社1989年版

上海戏剧学院朱端钧研究组编：《沥血求真美——朱端钧戏剧艺术论》，百家出版社1998年版

曹树钧著：《曹禺剧作演出史》，中国戏剧出版社2006年版

朱介生、徐音萍编著：《沪剧音乐简述》，上海音乐出版社1988年版

上海沪剧院编：《沪剧优秀唱腔选——万智卿专辑》，上海音乐出版社2008年版

王盘声、黄士英编著：《王盘声沪剧唱腔艺术》，上海音乐出版社2008年版

赵洁编：《新编沪剧小戏考》，上海文化出版社2004年版

《中国戏曲志上海卷》编辑部编：《上海戏曲史料荟萃》第2集“沪剧专辑”，上海艺术研究所内部资料，未正式出版

后 记

在校对《沪剧与海派文化》书稿小样的时候，传来了上海沪剧院被授予“中国戏曲学会推荐优秀院团”证书及奖牌的喜讯，沪剧院成为全国首家获此殊荣的文艺院团。在授奖仪式上，中国戏曲学会常务副会长赓续华指出，上海沪剧院是海内外享有盛誉、影响深远的艺术院团，也是最能代表海派文化和现代文明的国家戏曲院团。

好消息接连不断，沪剧院表现文物专家樊锦诗感人精神的现代剧《敦煌女儿》不仅被列入国家舞台艺术十大精品工程，还作为上海唯一入选的戏曲剧目于五月下旬在黄浦江畔举行的第十二届中国艺术节亮相， 11月上旬茅善玉荣获上海文学艺术杰出贡献奖。

事实再一次见证了书中关于当前沪剧舞台正在回暖迎春的推论。从新世纪之交遭遇生存危机到这几年的融霜化雪、春回大地，为什么在较短的时间内会否极泰来，发生剧种处境和命运的根本转圜和变化？个中缘由，值得深思。作为海派文化杰出代表的沪剧艺术自身的扎根人民、与时俱进、敢于创新的顽强生命力，无疑起了重要的作用；沪剧人坚忍不拔、艰苦卓绝、众志成城的奋发努力也在很大程度上促成了这次峰回路转、勃发生机的变化。

沪剧《敦煌女儿》的创作历程是一个很好的范例。这个戏在题材上突破了沪剧擅长表现家长里短的艺术传统，用“上海声音”记述樊锦诗几十年如一日坚守大漠、甘于奉献，勇于担当、开拓进取的生动故事。在

表现形式上尝试使用时空穿梭的现代戏剧表现形式，营造实中有虚、虚中有实的艺术效果。两个移动的门框和一张椅子，展示了现代舞台设计的符号性、象征性和多义性。

著名沪剧表演艺术家茅善玉担任女主角，从25岁演到80岁，音容笑貌，真切可亲，无怪乎樊锦诗的孙子也抱着她喊“奶奶”。她在剧中饰演樊锦诗，从青年、中年到老年，嗓音多变多样，在沪剧基本调的基础上，融入了京剧的声腔，使整体演唱富有张力，既慷慨激昂，又软糯婉委，听来跌宕铿锵、回肠荡气。这在她四十年舞台生涯中还从来没有过。

这个戏的创作演出历时八年，一次次推翻，一次次调整，一次次打磨，体现了沪剧人不畏艰险、努力登攀的毅力和勇气。正是这种锲而不舍、勇往直前的执着追求精神，才使《敦煌女儿》成为沪剧舞台向国庆70周年献礼的一台具有独特风格、令人耳目一新、深受观众喜爱的优秀剧目。

从大环境看，沪剧艺术走出低谷，走向新的繁荣，与党和政府近年来加大保护非物质文化遗产的力度、实施一系列重视扶植优秀民族艺术的政策措施是分不开的。2006年6月，经国务院批准并公布，沪剧列入第一批国家级非物质文化遗产项目名录，上海沪剧院被指定为国家级非物质文化遗产沪剧项目的保护传承责任单位。沪剧人为此欢欣鼓舞，奔走相告，决心以沪剧创作演出的丰硕成果回报党和国家的重视和关怀。

沪剧是发源、发展在浦江两岸的家乡戏，不仅素来为沪上城乡观众喜闻乐见，也一直得到上海市领导的支持扶植。2007年8月，时任上海市委书记的习近平亲临沪剧院调研，鼓励沪剧工作者把传承、发扬沪剧艺术传统的工作做好。最近上海市政府又提出了打响上海文化品牌，用好用足红色文化、海派文化、江南文化这三种上海文化宝贵资源的要求。沪剧独具优势，有幸与这三种文化都紧密相关，血肉相连，今后更要扎根江南文化沃土，坚持海派文化特色，发扬红色文化传统，通过这

三种文化的交流融合、推进发展，加强沪剧艺术的吸引力、创造力、竞争力，为打造上海文化品牌做出应有的贡献。

早已过了古稀之年，近来身体也不太好，这也许是我写的最后一本书了，不免更加珍惜。书稿的写作始终得到沪剧院的大力支持，茅善玉院长等院领导重视鼓励，院艺术室同志帮助查找一些资料图片。丛书的主编刘祯和责编张延安多次给予指导，为本书出版做了大量工作。老同学余秋雨在百忙中抽时间撰写了充满感情的序言，对沪剧艺术和海派文化的定位、特征和发展发表了中肯的意见。这一份份情意，铭记心中，在此致以由衷的感谢。

褚伯承

2019年5月5日



中国戏曲艺术与地方文化丛书 主编 刘祯

越调与三国文化

陈琰 著

江苏人民出版社

版权信息

书名： 越调与三国文化

作者： 陈琛

出版社： 江苏人民出版社

出版时间： 2020-04-01

ISBN： 9787214242211

目录

总 序

中国戏曲具有悠久的历史、独特的魅力和深厚的群众基础，是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体。近年来，习近平总书记把弘扬优秀传统文化提到一个新的高度。2015年7月国务院印发了《关于支持戏曲传承发展的若干政策》，强调“坚持扬弃继承、转化创新，保护、传承与发展并重，更好地发挥戏曲艺术在建设中华民族精神家园中的独特作用”。戏曲的传承、保护与发展是一项系统工程，是现在和未来包括“十三五”期间文化发展的重要内容。中国戏曲是极具魅力的表演艺术，这种魅力在于它与观众的密切性，遂多须臾难舍之情；这种魅力还表现为中国戏曲所具有的生命力，古希腊、古罗马戏剧仅存斑驳风蚀的剧场残石断壁，古印度梵剧也遗响难觅，世界三大古老戏剧文化中，只有中国戏曲顽强地活在舞台上，活在观众中，这才是真正的艺术，穿越时空而魅力不减。中国戏曲有它的发展规律，繁衍滋长、起落更迭、此消彼长、雅俗交替，终至花部乱弹，各地方戏剧种遍地开花，浸入社会的每个角落、每处细胞，荷载着文化思想和道德教化的使命担当。

“百花齐放”使戏曲获得新生，进入21世纪以来的非遗保护和对弘扬优秀传统文化的倡导，使得作为非遗保护对象的戏曲再次启航，不断丰富百姓的精神生活，回归民间民俗，体现传统的厚重与隽永，承载现实的使命和责任。据原国家文化部2017年12月26日全国地方戏曲剧种普查数据，截至2015年8月31日，全国共有348个剧种。这个统计数字令人振奋，是2001年5月18日昆曲艺术被列入联合国教科文组织非遗代表作以

来，特别是国家启动和实施非物质文化遗产保护措施的一个重要指标。

“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划和编撰，正是基于这样一种深邃和广大的背景，是贯彻和落实上述国家目标而做的尝试和努力。本丛书以体现戏曲的地方性、民间性为宗旨，以颇具特色的地方戏为切入点，找到它与传统文化、地方文化、民俗文化、宗教文化之间历史联系的最佳透视角度，在突出戏曲艺术地方色彩的同时，挖掘、展示它与传统文化、地方文化的历史渊源和精神内涵，让人们真正了解、认识非物质文化遗产——戏曲的历史形态和现实生态面貌，从而更具体、直观和深刻地认知我们的传统文化和地方文化，并关注传统戏曲向现代戏曲的文化转型，着眼社会和学界共同关注的问题，力求从不同的角度，全面、系统地反映地方戏曲剧种和地方文化的不解之缘和最新研究理念。

有别于以往专注于对戏曲本体的研究，该丛书的视角是文化。我们知道，每个剧种有其鲜明的地域特色，它的孕育和形成是地方文化和艺术交流融合的产物，是历史的凝结，是地方艺术，也是地方文化，是地方文化活态的一张名片，因而极具历史价值、文化价值和艺术价值。文化视角可以让我们从一个更为广阔和深刻的维度，去剖析、认识和理解戏曲剧种和戏曲艺术。考虑到以往人们对小剧种和民间戏剧的忽略，以及它们在非物质文化遗产中的价值和意义，我们在挖掘大剧种有特色选项的同时，对小剧种和民间戏剧给予了更多关注。

本丛书主要的着眼点和期待实现的创新性体现为：

一、确立和回归戏曲的文化属性。戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。以前人们的研究，多关注它的艺术特性，这固然是戏曲的重点和本体，但缺乏对剧种整体的文化认识。戏曲剧种在走向精致化的同时，也走向了狭隘。对于地方剧种，文化是其第一属性，本丛书的视角就是恢复和重建对戏曲这一根本属性的理解。

二、真正认识戏曲的民间本质。戏曲是一种舞台艺术，也是一种大众艺术，是这两种艺术的叠加。在非遗保护之前，我们更看重前者、强化前者，这造成戏曲发展某种程度的舍本逐末，远离民间，远离观众，致使戏曲危机不断。而无疑，民间才是哺育戏曲的沃土。

三、剧种之别，不仅是艺术的、表演风格流派和音乐方言的，更是文化的，尤其是地方文化。地方文化对于剧种的形成和剧种风格特色的确立，具有深层的、精神性指标价值，对戏曲和剧种的文化读解，会有一种比较全面、系统的文化生态视野和宏观把握。

四、一个剧种与地方文化的关系不是单一的，而是复合多元的。但无疑，属地文化与此剧种的关系最具代表性，应该以属地文化为论述主体，兼涉其他文化，客观反映其与该剧种的关系，而非选择性地有意拔高或贬抑，应该是该剧种与属地文化及其他文化的共生共融。

本丛书力图兼顾学术与通俗、戏曲与文化、历史与现状、民间与文人、专业与普及，作者均为在该剧种领域有专业研究成果的学者，以青年学者为主。他们思想活跃，学术功底扎实，既有丰厚的文献基础，又有专业精神和开阔的文化视野，依托学术研究之基础，深入浅出，雅俗共赏，旨在为国内外读者奉上一套较为全面反映中国戏曲剧种和地方文化精神内涵的高质量文化丛书，架起一座非专业人士、普通读者走向戏曲艺术的“津梁”。

刘 祯

2018年7月于北京

导 言

一、何为“越调”？

本书以“三国文化”为切入点研究越调。在剧种概念出现并广泛使用之前，“湖北越调”与“河南越调”在各自流行的地域均被人视为越调。事实上，同一个母体的越调，在不同地域受不同文化的影响，艺术特色也各不相同。如湖北越调与汉剧、湖北清戏更为接近，而河南越调较多受到河南境地的豫剧、坠子、道情等艺术的影响。至20世纪40年代，人们习惯上开始将越调分称为“湖北越调”与“河南越调”。客观地说，越调作为戏曲百花丛中的一朵，能够在全国闯出声名，主要得益于河南越调在20世纪以来的发展变革。其间，在中华人民共和国成立后以申凤梅为代表的越调剧团成功创演了一系列三国戏，把越调之名传播至大江南北。与河南越调相较，1939年，老河口宏春班解散，湖北越调的舞台演出结束，之后仅有一些业余班社和越调皮影戏班活动在山乡。随着老艺人流散、改行和亡故，湖北越调逐渐淡出人们的视野，令人惋惜。越调也曾流入陕南，在安康一带被称作“月调”，清末时就只剩下皮影戏的演出形式，在“文革”期间，这支安康的越调皮影戏也最终销声匿迹。基于此，本书的研究对象以河南越调为中心。

从现代戏曲研究的意义上看，有关河南越调的研究起步很晚，民国

时期河南籍学者开始关注豫省戏曲，他们将眼光更多投射于彼时日渐兴盛的本省梆子（即今之豫剧），对越调只是偶有提及，并不能称为严格意义上的学术研究。直到中华人民共和国成立后，陆续有学者投入到越调的研究中。学界首先关注的即是越调是什么？渊源何在？渊源问题关涉声腔剧种在戏曲史上的坐标，也是剧种研究的应有之义。然而，关于越调渊源的考证至今尚未达成统一认识。首先是越调的史料过于稀缺；其次，南北宫调之越调、民歌小曲之月调称谓无形中又为探究作为一种戏曲表演艺术的越调设置了障碍。当然，这并不直接影响越调的实际舞台活动，而且学术研究结果也无须定于一尊。不过，笔者认为越调的模糊身份既是少人关注的结果，而这种结果反过来还将影响它的个性定位与发展。

剧种是20世纪出现的一个新词。中华人民共和国成立初期全国范围内进行剧团登记，要求明确各地戏班或剧团的“剧种”身份，随后各地戏曲便普遍以某某剧种之官名立身。其间不少地区大都“以地名为限定”对当地戏曲“重新确定了剧种名称”，诸如广东汉剧、楚剧、晋剧、淮剧，等等。在河南境内，虽然豫剧的概念在20世纪二三十年代即已出现，但豫剧作为河南梆子的正式学名得到普遍使用却是在中华人民共和国成立后；河南的“高台曲子”或“曲子戏”在1950年被正式定名为河南曲剧。因为华东地区颇有影响的越剧在20世纪三四十年代即用越剧之名，越调也不适合再被称作越剧。需要提及的是，越调曾一度被称作“越调剧”，不过这个名字并未获得普遍接受。

昆腔、高腔、梆子腔、皮黄腔、弦索腔与乱弹腔是戏曲中主要的声腔体系，各地剧种大都有自己的归属群体，比如豫剧、晋剧、秦腔、河北梆子等属于梆子腔系剧种。考虑到余从先生提出元明至清中叶之间的戏曲声腔概念内涵“既指腔调本身，又指演唱这种腔调的地方戏”，一些剧种的声腔归属问题就有了难度。以往有关越调渊源的研究从声腔的角度来说，主要有弦索腔、弋阳腔、梆子腔、乱弹腔等说法。总结来讲，除了较有影响的弦索腔说外，一些学者发现了越调与山陕梆子的紧密关

系，但在具体的论述上又不尽相同。流沙先生没有给出具体答案；王俊、方光诚先生认为，从剧目上看，湖北越调与梆子腔关系似乎更为密切；周贻白先生认为，月调（越调）属于梆子腔系，因为它是南阳梆的一种变体；魏天葆先生认为，越调介乎梆子、皮黄之间，主要还是从属于梆子声腔。从声腔系统来说，这也恰是越调剧种的特殊性。

此外，有关越调的渊源还有如下几种说法：

如宫调说，廖奔先生认为越调是一种古老的剧种，以湖北为例，有两种从明代声腔继承下来的剧种，分别是清戏和越调。越调的记载见于明末，唱腔以越调为主，可能是在南、北的宫调演变中，专门发展了越调一支。不过，这种认识还只是一种推测，他并未进一步论述。谈及河南腔种时，他也没有在弦索声腔与梆子声腔系里介绍越调，只是简单说河南省有两个来源较为古老的剧种——越调和卷戏。想必是不好贸然做判断。

有趣的是，据《周口地区戏曲志》记载，1952年越剧界著名演员袁雪芬对毛爱莲说越调和越剧是一家人，越调的老家曾在江南一带，明朝时期因为天灾人祸，越剧演员流散到河南，后来根据河南当地民间曲调逐渐演变为河南越剧，即今日之河南越调。另外，有老艺人说越调是春秋末年范蠡（祖籍南阳）携西施归隐家乡时带回的吴越之音衍变而来，也有老艺人说越调是唐明皇改写的《霓裳羽衣曲》的遗响。显然，艺人的说法只是一种美好的想象，经不起推敲。

我们可以发现，关于越调剧种渊源的不同争论，主要出在“越”字上面，如果将“越”写作“月”，与民歌小曲月调及弦索腔系数剧种所唱月调重名，易生混淆。就“越”字本身来说，现今所能看到的明清戏曲剧本、文人诗词、笔记小说等中出现的越调，多指古越国地区由南曲演变而来的声腔，如弋阳腔、余姚腔、海盐腔，包括苏州人傅一臣在崇祯十五年（1642）编定的杂剧集《苏门啸》卷二《卖情札囤》中瓜果贩（净扮）与药材商（丑扮）谈到的越调或越腔，它们与今之越调剧种相去甚远，

但却足以迷惑视听。

至于越调早期常见的伴奏乐器“四弦”，也许它最初的形制与今日弦索腔系剧种或曲艺如京韵大鼓、天津时调等所用四弦类同，但随着定弦的升高，为了受力均匀，艺人们将四个弦轴分置两边，并用象鼻形的构件来做支撑，以便定到应有的高度。因此，越调的四弦虽与其他剧种、曲种的乐器四弦同名，但它们已属于两种类型的乐器。

总结来说，在认可越调是对原有某一曲调的变化基础上，河南籍与湖北籍学者都肯定了它与同州梆子的渊源。其中，越调与在湖北产生并有着重要影响的襄阳腔的具体关联是他们的最大不同，进而对越调中保留的【吹腔】和其他牌子曲产生了不同解释，如河南的魏天葆先生就认为越调早期不是曲牌体。而这又涉及了湖北襄阳地区与河南南阳地区谁为越调摇篮的问题。实际上因湖北越调与河南越调的名字是在20世纪40年代人为产生的，二者本是同一个母体；而襄阳与南阳毗连，毗邻之地应同为越调诞生的摇篮。在以后的发展中，湖北越调更多受清戏、汉剧影响，河南越调则多受河南梆子、河南坠子等影响，二者便在艺术面貌上渐有不同。而将越调划入弦索腔系，除了上述越调与月调及乐器四弦的问题外，若将时间往前延伸，很多剧种都可将源头溯及金元弦索。不过，即如弦索腔系的河北丝弦近代以来在与老调的接触与融汇后带有梆子系色彩一样，越调在梆子腔系兴起并不断抢占演出地盘之际，主动或被动地向梆子靠近亦成为可能。

其实关于戏曲声腔渊源的研究，往往因文献史料与感官实践的不同而结论不同。廖奔先生与魏子云先生曾就梆子戏声腔展开论争，廖先生总结说“我反复思考我们论争的基点，在于我主要从史料出发，而先生重于自己的观感实践”，在史料和现实中，确实存在“显见的矛盾”。可谓一语中的。戏曲首先是一种时间艺术，声音、影像技术出现前的活态戏曲样貌已不可知；地方戏曲长久以来又被文人士大夫视作“小道”“末技”，相关文献记载比较匮乏，当代解读易生歧义。或许某种戏曲形态

当年是文献上记载的样式，但随着时间的流转，今人已难识其原始面貌。越调剧种不仅与“九宫十三调”的越调重名，又与月调（民间小曲）、越调（明清古越国地域流行声腔）、“越剧”从字面上相近。长久以来，其渊源难辨也是自然的了。

总之，一个声腔剧种的形成会受到众多因素的影响，它自身又有一个漫长的演变过程。在有保留意见的情况下，笔者以为越调或许开始是一种民间小调，带着弦索腔系的色彩，而后受到了梆子腔的强势侵染，因地域原因又和汉调西皮（襄阳腔发展来）有所交集，然而它的转型并不彻底，于是便有了难以说清道明的模糊身份。但就近代以来的情况而言，笔者更倾向于魏天葆先生的说法，即越调就其声腔而言介乎梆子与皮黄之间，河南越调更多偏重于梆子腔。至于其最终形成的年代，当不晚于清中叶。也有人说它孕育于明末，初成于清初，成熟于清中叶。这种模糊身份与过渡特点将对越调日后的发展产生影响。

二、“三国文化”概念说明

“文化”是我们十分熟悉的字眼，从形而上的文学典籍，到形而下的衣食住行，都包含在文化之中。正是由于文化内涵的丰富性与复杂性，关于文化的定义可谓众说纷纭，据统计在全球范围内有200多种。

总体而言，关于文化的概念和定义可分为广义与狭义两大类。狭义的文化，主要是指人类精神创造活动及其成果。在狭义文化的界定上，中国文化学者田汝康指出文化包含有三层内容：“一、指一个国家或是民族长期积累下来的精神财富——实际指的就是思想史；二、指与物质文明相对的精神文明——简言之就是教养问题，包括了语言、社会风气、道德规范等；三、指区别于经济、科技、教育的文化艺术活动。”广义的文化看重的是人与自然的本质区别，认为所有人类有意识地作用于自然界和人类社会的活动及其结果都属于文化。也就是说文化是人特有的，是“人化自然”，是“人类发挥其主观能动性，把人的智慧、创造性、感情注入自然，使自然成为被人所理解、沟通和利用的对象”。狭义的文化与广义的文化虽有区别，但也存在内在的逻辑联系。而文化一旦形成，其独立的形态、结构和系统也就形成了。

关于“三国文化”概念的提出，沈伯俊先生曾提到20世纪八九十年代以来，学界对三国历史和《三国演义》研究不断走向深入，研究者们频繁提及三国文化一词。但究竟什么是三国文化？三国文化的内涵与外延是什么？沈先生认为这是使用三国文化的概念前首先需要界定的。在《“三国文化”概念初探》一文中，他将三国文化分作三个层次来解释。第一个层次是历史学的三国文化，也就是历史上三国时期的精神文化，举凡三国时期的哲学、文学、艺术、史学、科技等都属于这个层次，这

是一种狭义的三国文化观；第二个层次是历史文化学的三国文化，也就是历史上的三国时期的物质文明与精神文明的总和，举凡政治、军事、经济、文化等领域均属于这个层次，这是一种“扩展义”的三国文化观；第三个层次是大文化的三国文化观，认为三国文化不只是指、也并不等于就是三国时期的文化，而是“指以三国时期的历史文化为源，以三国故事的传播流变为流，以《三国演义》及其诸多衍生现象为重要内容的综合性文化”，这是一种广义的三国文化观。可以看出，第一、二层次的区别主要是基于文化的狭义与广义概念。在三国历史由经典走向大众的过程中实际存在的三国文化现象，比如三国传说与戏剧、三国小说、三国工艺美术、三国人物信仰、三国遗迹旅游、三国游戏、三国与管理学，等等，用第一、二层次的三国文化观解释就显得捉襟见肘了。显然，第三个层次大文化的三国文化观的提出，使得三国文化具有更大的涵盖性和更广的适应性。本书所言的三国文化主要也是这种广义的三国文化。

邱奇先生认为，虽然在文化学史上界定文化是个难题，但从诸多释义中却可以总结出一些共同的因素和最基本的特征，即：

1．作为一种文化门类，应该具有一个相对完整的内在结构，形成一个相对完整的体系；

2．有自己明确的价值观念，并为某个群体或民族共同接受、承认；

3．有历史的延续性和继承性；

4．有广泛的社会性。

在此基础上，邱先生也从三个层面考察了三国文化。他将诸如《魏书》《吴书》《魏略》《诸葛亮集》《三国志》等史学著作，及《搜神记》《拾遗记》《神仙传》《世说新语》等魏晋六朝杂史笔记，包括唐以后有关三国的诗词文赋等看作是史学层面的三国文化；将在三国时代就在民间出现的各种三国故事与口头创作，诸如唐宋“说话”“讲史”、《三国志平话》《三国演义》和三国戏、弹词、小调等看作是文学层面的“三国文化”。在文学层面的三国文化中，从唐宋兴起的“说话”，其中

的“说三分”将历史与民间故事传说综合在一起，是将三国历史虚化和艺术化的开始；而宋元时期出现的三国戏是在“说三分”之后又一次有关三国故事的重要创作活动；到了《三国演义》，它“‘据正史、采小说、证文辞、通好尚’，将三国史与作为艺术形态的三国故事、传说、话本、戏曲、诗、词、文、赋完美融合一体，成为一个吸收、包容千余年文化营养的艺术晶体，形成了一个具有巨大辐射元、渗透力的文化实体，从而直接生发出众多的小说、戏曲、弹词、小调、诗、词、文、赋，直接或间接地对整个明清的小说、戏曲，都产生了十分重大的影响”。至于第三个层面，则是第一、二层面的三国文化在传播过程中，逐步形成了明确的价值观念与政治道德趋向，分别影响着社会的不同阶层的思维方式与行为模式，它们又反过来以各自的实践丰富了三国文化。显然，三个层面的三国文化是相互联系的，它们共同构成了一个完整意义上的三国文化，也就是本书所谈的三国文化。

从文化的角度研究戏曲，切入点是文化，本体仍是戏曲。以邱奇先生对三国文化三个层面的分析为基础，笔者认为关于戏曲与三国文化，三国戏是考察重点但并非全部，潜在的第三个层面的三国文化为我们提供了一个关照戏曲本体之外的其他文化如戏曲生态文化的视角。越调在20世纪以来的发展正可作如是观。就三国戏而言，几乎所有剧种都曾演出三国戏；以传统剧目中三国戏的数量来说，京剧、川剧、汉剧、豫剧等剧种的三国戏剧目颇丰。京剧三国戏有150出左右，川剧约有100出，汉剧约有90出，而在河南戏曲中，豫剧传统剧目有三国戏80出。与这些剧目积累较为厚重的兄弟剧种相较，越调三国戏的数量不能算多。然而，在20世纪戏曲发展变革的进程中，河南越调在主流层面实现中兴、保持河南三大剧种位置的过程却与三国戏剧目的演出有很大关系，这也为我们从三国文化的视角关照越调提供了可能。显在层面，以申凤梅团队为主的越调剧团成功出演一系列三国戏，使越调闻名大江南北，而豫剧原来的80出三国戏基本不再演出，申凤梅则以精湛的表演和高尚的品格被赞誉为中原“活诸葛”；潜在层面，在20世纪剧坛风云争霸中，豫

剧、河南曲剧迅猛发展，古老的越调迈着沉重的步伐与群雄逐鹿中原，借由官方会演和戏曲“触电”之机，经历一番刀光剑影、升沉起伏，最终与豫剧、河南曲剧“三分”豫省天下。此间，显在层面与潜在层面相互影响，越调与三国文化的关系逐渐清晰。

第一章 三国故园——河南三国城市文化地理

闻听三国事，每欲到许昌。

这是郭沫若先生在谈及河南许昌与三国文化的关系时发出的感慨，如今它已成为许昌市主推三国文化游览的重要招牌。这里曾是汉末都城，曹魏五都之一，也是汉末三国时期的风流人物如司马徽、荀彧、郭嘉、徐庶、钟繇等人的家乡。其实何止许昌，作为“中国文化之源泉”的河南是三国的重要发生地，诸如南阳、洛阳、许昌等地至今保留着众多三国遗迹，还有那说不完、唱不尽的三国故事。

第一节 中原三国文化访古览胜

我本是卧龙岗散淡的人，凭阴阳如反掌博古通今。

先帝爷下南阳御驾三请，料定了汉家业鼎足三分。

官封到武乡侯执掌帅印，东西征南北剿保定乾坤。

周文王访姜尚周室大振，俺诸葛怎比得前辈的先生。

这段耳熟能详的京剧唱段出自马连良先生的代表作《空城计》，诸葛亮说他是卧龙岗的隐士，因为刘备亲赴南阳三顾茅庐，他才愿意出山并向刘备分析天下三分鼎足之大势。应该说，正是从南阳卧龙岗的这次君臣会面开始，刘备集团逐渐由弱至强，三国鼎立的局面当肇始于此。

东汉在全国设置十三州，一州所辖郡、国多少不等。州本是监察区，每州的刺史或州牧负责巡查所属地区的官吏与地方豪强，弹劾不法。中平五年（188），朝廷选重臣出任州牧，州逐渐变为行政区，州牧成为常设的一方军政长官。河南分属十三州中的司隶州（治所洛阳县）、冀州（治所邺县，三国曹魏移治信都县）、荆州（治所先在汉寿县，汉末移治襄阳县，三国曹魏移至新野）、兖州（治所昌邑县）、豫州（治所谯县）之辖境。至三国鼎立时期，河南基本属曹魏领地。或许这也是20世纪50年代以来积极为曹操翻案的郭沫若先生钟情于河南许昌的一个原因吧。

“百里不同风，千里不同俗。”三国文化遗迹在全国15个省市都有分布，各个地区有各自的特点。河北是刘备、张飞的故乡，也是桃园三结义的所在；山西是关羽的家乡；山东是诸葛亮的老家；浙江是孙权故园与诸葛亮后裔居住地；湖北是著名的赤壁之战发生地，也是三国争锋的焦点；四川是蜀都，江苏是吴都，河南是魏都；陕西、甘肃是魏蜀交战

的地方；云南是诸葛亮平“蛮”之地。放在最后但也至关重要的是诸葛亮的躬耕之地，到底是河南南阳，还是湖北襄阳？两地人民历来各持一端、争论不休，他们都以家乡的这位“古今来贤相中第一奇人”的诸葛亮为荣为傲。实际上，这个地区恰又是越调的故乡。此番因缘巧合，不禁让人感慨万千。

> 臣本布衣，躬耕于南阳，苟全性命于乱世，不求闻达于诸侯。先帝不以臣卑鄙，猥自枉屈，三顾臣于草庐之中，咨臣以当世之事，由是感激，遂许先帝以驱驰。

这段脍炙人口的自白出自诸葛亮在北伐前上表后主刘禅的《出师表》，在官方历史典籍《三国志·诸葛亮传》第三十五卷有载。诸葛亮自言“躬耕于南阳”，看似没有争议。但在诸葛亮病逝102年以后，即公元336年，来自湖北襄阳的东晋史学家、文学家习凿齿从任上罢官返回故里，写出《汉晋春秋》一书。该书记载：“亮，家于南阳之邓县，在襄阳城西二十里，号曰：隆中。”开启了此后两地人民之间长达一千余年的争论。

今天的游人可以在河南省南阳市城西的卧龙岗武侯祠景区内看到这样一副引人注目的楹联，上联是“心在朝廷原无论先主后主”；下联为“名高天下何必辨襄阳南阳”。意思是说诸葛亮一生怀揣光复汉室的梦想，不管是对先主刘备，还是对后主刘禅都是忠心耿耿，鞠躬尽瘁。诸葛亮名扬天下，为华夏儿女共称颂，后人也就没必要在其躬耕地是南阳还是襄阳的问题上争论不休。相较于地域之争，今人更应该缅怀与继承的是诸葛亮的精神，因为它早已超越了物理时空，具有亘古不灭的意义。这副楹联出自清代人顾嘉蘅之手，此君祖籍江苏昆山，生于湖北襄阳（今属宜昌），道光二十年（1840）京试及第，授翰林院编修。第二年他出任河南省南阳府知府，在长达20年的时间里，五任河南知府。他治下物阜民安，深受百姓爱戴和朝廷器重。其时，南阳百姓把他与历史上另两位惠政于民的南阳太守（西汉召信臣、东汉杜诗）并列，誉为当代的“召父杜母”。当南阳、襄阳两地争夺诸葛亮的官司打到了他的衙门口时，这位本是湖北人却在河南当差的父母官深知这件事的棘手，不

敢轻易怠慢，只得苦思冥想。最终，这位才子聪明地手书一联，给出了自己的立场，表面来看两边都不得罪，暂时平息了争端。



南阳市武侯祠内大拜殿卷棚下悬挂顾嘉蘅楹联（图片来自网络）

直到今天，两地或多地为争夺某一历史文化名人故里的无硝烟战争仍在继续，这背后有地方政府的功利目的驱动，也不乏各地人民对本土文化名人愈发强烈的认同情绪。因为史料记载的简略，历朝历代版图与行政区划的变动，加之各种民间传说、文学艺术作品的敷衍与传播等，一些历史文化名人的故里出现争议也是自然的。正如有的学者所说，后人为纪念先人举行祭祀纪念仪式，是为了强化国民的集体记忆和认同感，这才是活动的真正精髓。回到诸葛亮的躬耕之地，两汉至三国时期，南阳郡属东汉十三州之一的荆州，治所在宛县，故城遗址在今河南南阳。襄阳属荆州南郡，故城址在今湖北襄阳。东汉末，曾分南郡和南阳部分县置襄阳郡，其时，荆州治所也在襄阳。以今天的省界地图来看，河南南阳与湖北襄阳接壤，南阳属之邓州（邓县）孟楼与襄阳属之老河口毗邻，可谓“一脚踏两省，鸡鸣闻两镇”。这里地理相近，文化相连，均称得上是三国故地，无须“辨襄阳南阳”。

作为中华文明主要发祥地之一的河南，很长时间以来占据着中国政

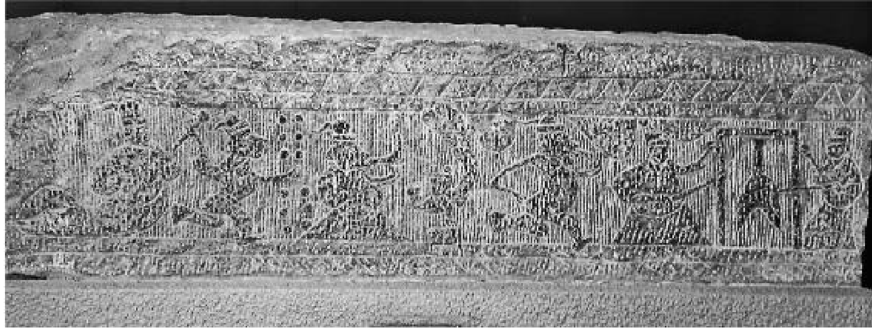
治、经济、文化的中心。《河南新志》言："河南自汉以前，实为中国文化之源泉。至西晋末，海内大乱，中原士民相率南徙。及至宋室南渡，汉族士大夫又相率避地。而塞外胡儿移殖纷来，风俗于是坏乱。"中国的经济、文化重心大体上经历了一个从西北（包括中原）向东南转移的过程。以河南三国文化地理空间论，南阳、洛阳、许昌等地留下了浓墨重彩的画卷。

"帝乡"南阳

南阳盆地位于豫、鄂、陕交汇处，是中国南北文化分界并交融的重要所在，区位优势显著，孕育了独具特色的地方文化。东汉著名文学家、科学家张衡在其《南都赋》中写道："陪京之南，居汉之阳，既丽且康，名冠天下。"南阳既是汉光武帝刘秀的故乡，也是他起兵发迹的地方。刘秀在公元25年称帝，定都洛阳。南阳因居洛阳的南面，汉水的北面，被称作"南都"，因为南阳是皇帝的家乡，又有"帝乡""陪都"之名。在刘秀成就帝业的过程中，辅佐他的所谓"云台二十八将"有11人都是南阳人。刘秀对家乡与家乡功臣偏爱有加，这些开国功臣及其后代不断被朝廷重用，构成了一个势力强大的"南阳集团"，以至于郭伋向刘秀谏言："选补众职，当简天下贤俊，不宜专用南阳人。"其时南阳经济、文化繁荣，居住了众多豪门富户。汉人崇尚厚葬，相信灵魂不死，在生前就开始大肆营造坟茔棺椁。随着现代城市建设的发展与考古事业的推进，后人在南阳地区发现了大量的汉画像石、画像砖，直观翔实地再现了两汉人的生产生活与精神世界，尤其是那些描绘歌舞百戏场景的砖雕、石雕异常生动，足以让今人惊叹当时娱乐活动的丰富。汉末诸侯纷争，南阳也不可避免地衰落下去，但两汉造就的经济、文化实力仍存基础，南阳盆地自然资源丰富，山水相间，人杰地灵，吸引了不少隐士前来避居。诸葛亮祖籍徐州琅琊阳都（今山东沂南），幼年丧父，与弟弟诸葛均跟随叔父诸葛玄到豫章（今江西南昌）赴任，后诸葛玄投奔荆

州刘表，诸葛亮在叔父去世的第二年就隐居于南阳郡，在此地生活十年。其间，诸葛亮与同样流寓这里的孟公威（今河南平舆北人）、石广元（今河南禹州人）、崔州平（今河北安平人）、徐元直（今河南长葛东人）过从甚密，四人被称为“诸葛四友”。刘备前半生坎坷，算得上是“亡命之徒”。根据《三国演义》的描述，刘备在依附荆州刘表时，几近被蔡夫人等人设计害死，这才有了“跃马檀溪”的传说故事。不过，在这次落难而逃的过程中，刘备路经襄阳水镜庄，隐居此地的高人司马徽（今河南禹州人）向他推荐了诸葛亮、庞统，并说：“伏龙、凤雏，两人得一，可安天下。”后来便有了“徐庶走马荐诸葛”，进而是千古传诵的“三顾茅庐”故事，至此开启了刘备集团的宏图伟业，南阳也因此被一些研究者称作是“三国历史的源头”。从南阳走出了大批活跃在三国历史舞台中的人物：陈震、邓芝、宗预、来敏、吕乂、李严、王连、黄忠、魏延、许慈、郭攸之、张存、刘干、董厥、樊建、傅彤、傅佥、杜祺、张处仁等（蜀汉政权）；文聘、何晏、韩暨、邓艾、州泰、刘廙、邓展等（曹魏政权）；甘宁（祖籍南阳）、谢景、赵咨、李肃等（东吴政权）。至今南阳还保留有卧龙岗武侯祠、新野议事台、新野汉桑城、太子阁（刘禅出生地）、方城博望坡、梅林铺、黄忠故里、典韦墓等名胜古迹，每一处无声但有形的建筑物都是那段奇谋丛丛的历史见证者。





耍坛子、长袖舞（上图）；跳丸、吐火（下图）南阳市汉画馆藏汉画石

“魏都”许昌

许昌位于河南中部，自然条件富足，地理位置优越，交通便利。三国时期，属豫州颍川郡。建安元年八月（196），曹操至洛阳迎汉献帝，将国都迁至许县（今河南许昌东），“挟天子以令诸侯”，许县成为当时北方的政治、经济和文化中心。公元220年，曹丕在许县接受汉献帝的禅让，建立魏国。黄初二年（221），丕以“汉亡于许，魏基昌于许”，改许县为许昌县，并定长安、谯、许昌、邺、洛阳为五都。

儒家思想强调正统论，三国以后的史家在编书时对蜀汉、曹魏何为正统的看法随着时代的需求而不同。西晋陈寿的《三国志》与北宋司马光的《资治通鉴》都选用曹魏纪年，等于是肯定了它的合法性。到了南宋，儒学大家朱熹编撰《资治通鉴纲目》，明确给出以蜀汉为正统、曹魏为篡逆的立场。因为朱熹在主流学界不可撼动的地位，这种观点也将一直延续下去。随着尊刘贬曹思想在中国大小传统中间的流行，特别是有着鲜明道德倾向并广受人们欢迎的毛本《三国演义》直接将曹操评判为“奸绝”，加之根据《三国演义》敷衍的戏曲在舞台传唱不衰，曹操的白脸形象终于深入人心。即便在魏基昌盛的许昌，很长一段时间以来，当地百姓并不太愿意为这位白脸丞相树碑立传。

然而，你见或者不见“我”，“我”就在那里。在许昌这片土地上，不仅有曹操射鹿、练兵、屯田，曹丕接受禅让登基的历史身影，也还有关

羽秉烛夜读《春秋》、辞曹挑袍的忠义故事，某种程度上正是这里彰显了关云长的义薄云天。



许昌市丞相府曹操像

《三国志·蜀书》记载：“建安五年，曹公东征，先主奔袁绍，曹擒羽以归，拜为偏将军，礼之甚厚。”《三国演义》对这段故事的描述尤为精彩。关羽与曹操约法三章：降汉不降曹，善待刘备夫人，有刘备消息便立即追随。曹操答应条件，关羽携兄嫂至许昌。曹操想方设法感化关羽，封关羽为汉寿亭侯，赏赤兔马，赐美女与黄金。关羽为避嫌，将

曹操给他的一处宅院分为两院，两位皇嫂居内院，自己住在外院，晨夕问安，夜读《春秋》，秉烛达旦。虽然这个故事在正史上没有记载，但人们根据一些历史细节进行了大胆虚构，获得了普遍认可，关羽之忠义可见一斑。后人为了纪念关羽，彰显其忠义精神，根据这段气贯长虹的故事而建庙祀之，称“春秋楼”，至今在全国多地都能看到。许昌的春秋楼创建于元代，历经元、明、清多次修葺，建筑规模逐渐完善。在春秋楼景区中有一块醒目的画碑，即“风雨竹碑”，传说诗画是关羽所作。诗文曰：“不谢东君意，丹青独立名；莫嫌孤叶淡，终久不凋零。”风雨竹碑于正史不载，应是后人根据传说创作的，但却表达了关羽的气节与品格。这块碑的表面已经有些漫漶，但后人来此凭吊关羽，每每闻听这段故事，还是会深深折服于关羽的人格魅力。根据《三国演义》的记载，关羽打听到刘备在袁绍处，便挂印封金，携皇嫂辞别曹操而去。行至灞陵桥，曹操率众将赶来为关羽赠袍送行。关羽疑其有诈，以刀挑袍，开启了“美髯公千里走单骑，汉寿侯五关斩六将”的壮举。为纪念关羽的仁勇、忠义，后人在许昌灞陵桥西建关帝庙设像以祀。至今桥旁有明末著名将领左良玉所立“汉关帝挑袍处”石碑。清乾隆年间许州知州甄汝舟作诗怀古：“野水洄堤浸柳条，道旁残碣记前朝。长髯勒马横刀处，万古英风八里桥。”



许昌“关宅”（春秋楼景区）

许昌还保留有射鹿台、青梅亭、受禅台、迎帝石、汉献帝的衣冠冢、华佗墓、伏后墓、董贵妃墓、王允墓、八龙冢（荀彧家族墓地）等遗址，随着曹操逐渐为人接受与称颂，气势磅礴的丞相府与曹操像也在许昌拔地而起，这些建筑有的于史有考，有的依据传说故事，共同成就了“闻听三国事，每欲到许昌”的美名。

“名都”洛阳

洛阳位于河南西部，居洛水之阳而得名。它地处伊洛平原，地势西高东低，境内山川丘陵交错，“河山拱戴，形胜甲天下”。它北依邙山，南对伊阙，东扼虎牢，西据崤函，东南面向嵩岳，洛、伊、瀍、涧河流经其间，有险可守，区位优势显著。据考证，曾先后有夏、商、东周、西周、东汉、曹魏、西晋、北魏、隋、唐、后梁、后唐、后晋13个朝代在此建都，另有8个朝代将其作为陪都。许多历史重要人物在这片土地留下了足迹，诸多重要历史事件也在这里发生。宋代史学家司马光有言：“若问古今兴废事，请君只看洛阳城。”天下太平，洛阳人人向往；

天下大乱，洛阳则首当其冲。

东汉末年，董卓专权，袁绍、曹操等人联合挥师平乱。初平元年（190），董卓挟持汉献帝迁都长安，“尽徙洛阳人数百万口于长安，步骑驱蹙，更相蹈藉，饥饿寇掠，积尸盈路。卓自屯留毕圭苑中，悉烧宫庙、官府、居家，二百里内，无复孑遗。又使吕布发诸帝陵及公卿冢墓，收其珍宝”，洛阳元气大伤。建安元年（196），杨奉、韩暹等奉献帝还洛阳，此地已是狼藉一片。曹操又挟持汉献帝迁都许昌，此后二十余年，许昌成为北方政治、经济、文化中心，洛阳再度衰落。曹魏建立政权后，魏文帝曹丕立即着手营建洛阳宫，并迁都洛阳。46年后，司马炎废魏自立，在洛阳即位，史称西晋，于公元280年灭东吴，暂时完成了中国的统一。所以，也有人说三国开始于洛阳，也结束于洛阳。

或许正因为洛阳是“天下名都”，也是中国八大古都中建都年代最早、朝代最多、时间最长的城市，它在三国时期的分量反而显得不那么重要，远不及南阳、许昌、襄阳、天水、汉中、镇江、合肥、成都、广元等地有名。不过，洛阳却有一处闻名中外的三国名胜古迹——关林。



洛阳关林

据《三国演义》的描述，关羽败走麦城，在湖北当阳为吴将潘璋所杀。孙权担心刘备起兵报仇，便差人将关羽首级交给正在洛阳的曹操，意图甩掉这块烫手的山芋以转嫁危机。曹操识破了孙权的阴谋，他曾与关羽有过来往，敬佩关羽的气节，便以王侯之礼用沉香木雕刻了关羽的身躯，将其与关羽首级一起，安葬于洛阳南郊。关林始建于何时已无从考证，现存建筑重建于明万历二十年（1592），开始时称关冢。根据礼制，皇帝的墓称陵，王侯的墓称冢，普通人的墓称坟，圣人之墓方可称林。关羽死后，经历了一个由人到神的转变过程。至清雍正八年（1730），关羽被封为“武圣”，成为与“文圣”孔子并列的人物。至道光时，关夫子冢庙改称“关林”，与埋葬孔子的“孔林”并驾齐驱。时至今日，洛阳关林与埋葬关羽躯体的湖北当阳关陵、关羽故乡山西解州关帝庙并称中国三大关庙，民间遂流传有关羽“头枕洛阳，身卧当阳，魂归故里”之说。

“英雄有几称夫子？忠义唯公号帝君。”在三国历史文化名城中，洛阳也许不甚显眼，但因为有了关林，已足够后人凭古吊今，以此为中心，勾连出那段战火纷争、奇谋智斗、群星闪耀的三国时光。

三国历史早已远去，但在三国故园却流传着有关三国的信仰与演艺活动。

第二节 三国文化信仰与中原戏曲

义存春秋明烛达旦增光，

志在辞曹汉书千古不巧。

这是河南省南阳市西峡县关帝庙戏楼两旁的楹联。与多数神庙或会馆戏楼不同，这副楹联直接以关羽作为主角。关老爷神像坐北朝南，看到正对面舞台上由伶人演出的三国往事和后人对自己的评价，想必在欣慰之余，也还会面露微笑。

按照戏剧美学的观点，戏剧的发生与人类的本能和欲望有关。人有摹仿、表演、观看这三种本能与欲望，他们将此表现出来的目的与意义，一是为了娱乐，二是有所寄托。基于此，中西方戏剧的起源都可以追溯至人类早期的祭典仪式。傩戏被誉为是中国戏剧的活化石，余秋雨先生认为“傩”这个字与中华民族的关系实在太远太深了：

> 如果我们把目光稍稍从宫廷史官们的笔端离开，那么，山南海北的村野间都会隐隐升起这个神秘的字：傩。
>
> 傩在训诂学上的假借、转义过程，说来太烦。它的普通意义，是指人们在特定季节驱逐疫鬼的祭仪。人们埋头劳作了一年，到岁尾岁初，要抬起头来与神对对话了。要扭动一下身子，自己乐一乐，也让神乐一乐了。要把讨厌的鬼疫，狠狠地赶一赶了。对神，人们既有点谦恭畏惧，又不想失去自尊，表情颇为难做，干脆戴上面具，把人、神、巫、鬼搅成一气，在混混沌沌中歌舞呼号，简直分不清是对上天的祈求，还是对上天的强迫。反正，肃穆的朝拜气氛是不存在的，涌现出来的是一股蛮赫的精神狂潮：鬼，去你的吧！神，你看着办吧！

哲学家斯宾诺莎曾说，恐惧是迷信赖以产生、存在和保持的原因。先民们一方面恐惧、敬畏神灵，在神灵面前显得毕恭毕敬；另一方面，他们又想与神灵展开对话，祈求神灵的庇护，以歌舞来“贿赂”神灵。大文豪苏东坡认为人们在岁末举行的祭祀八种与农业生产有关的神祇的仪

式——“八蜡”，就是“三代之戏礼”：

> 八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也，因附以礼义。亦曰：“不徒戏而已矣，祭必有尸，无尸曰‘奠’，始死之奠与释奠是也。”今蜡谓之祭，盖有尸也。猫虎之尸，谁当为之？置鹿与女，谁当为之？非倡优而谁！葛带榛杖，以丧老物，黄冠草笠，以尊野服，皆戏之道也。子贡观蜡而不悦，孔子譬之曰“一张一弛，文武之道”。盖为是也。

先民在举行祭祀神灵的活动时，后世戏剧之意义已初步彰显。人们在辛苦劳作一年后，总要放松一下，因为“举头三尺有神灵”，所以一定是要首先敬神娱神的，当然娱人之意也尽在不言中。子贡作为看客不明白村民在举行蜡祭时“皆若狂”的状态，孔子就语重心长地告诉他说：“百日之劳，一日之乐，一日之泽，非尔所知也。张而不弛，文武弗能；弛而不张，文武弗为。一张一弛，文武之道也。”后世之人崇敬关羽，祈求关羽护佑，自然为关羽造庙塑像，演戏娱神娱己。可以说，以关公为中心的三国文化信仰与中国戏曲之间形成了相互影响、循环往复的密切关系。

信仰，指的是对某种思想、宗教及对某人某物的信奉敬仰。西方人大都信仰基督教，穆斯林信仰伊斯兰教，比较来说，中国人表面上并没有严格的宗教信仰。实际上，中国人的信仰是很宽泛的，除了佛、道等宗教的信仰外，各种原始信仰、民间信仰也夹杂在其间。比如有关黄帝、盘古、伏羲、女娲、大禹、仓颉、风雨雷电等原始神祇的信仰属原始信仰，融合了儒、释、道三教精神的信仰则属民间信仰，因为它将儒家的祖先崇拜及忠孝节义，释家的慈悲为怀、因果报应，道家的清静无为、天人合一等观念糅合为一体，所以有着最普遍的受众。历史上的关羽只是“世之虎臣”，在三国众星中并非最耀眼的一颗，伴随民间传说以及儒、释、道三家的造神活动和历代帝王的封赏，关羽由人而神，成为中国香火最旺的全能神。明人徐渭在《蜀汉关侯祠记》中感慨道：“蜀汉前将军关侯之神，与吾孔子之道，并行于天下。然祠孔子者止郡县而已，而侯则居九州之广，上自都城，下至墟落，虽烟火数家，亦靡不醵金构祠，肖像以临，毬马弓刀，穷其力之所办。而其醵也，虽妇女儿

童，犹欢忻踊跃，惟恐或后，以比于事孔子者，殆若过之。噫，亦盛矣。”

俗话说，有神就有庙，有庙就有会，有会就有戏。庙会是围绕着庙宇发生的群体性信仰活动，它的文化内涵十分丰富，往往包容着原始信仰、宗教信仰、民间信仰、民间艺术和商业贸易等多种事项。



洛阳关林春节民俗文化庙会期间在关林内上演越调《诸葛亮出山》

在传统中国社会中，支撑社会发展的经济支柱，并不是可以聚集大批人口的工商业经济，而是分散的农业自然经济，人们居住分散，交通不便。因应岁时节令的各种庙会，聚集了四面八方的群众，这里既是烧香祈福、还愿的所在，也是物资交流、消闲放松的场合。《原武县志》记载：“春祈秋报，每好演戏赛庙为盛会。”清代雍正年间在河南出任巡抚的田文境多次颁布“禁戏”旨令，实在是因为“查访豫省每于集镇冲要处所，扎搭高台，演唱啰戏，动辄三五日不散”。根据《中国戏曲志·河南卷》的记载，河南历史上曾有近3500座传统戏楼建筑，有的县多达百座，一般也有五六十座，少则二三十座。这些戏楼大体上可分为神庙戏楼、会馆戏楼、祠堂戏楼，其中神庙戏楼最为多见，足见中原人民信仰

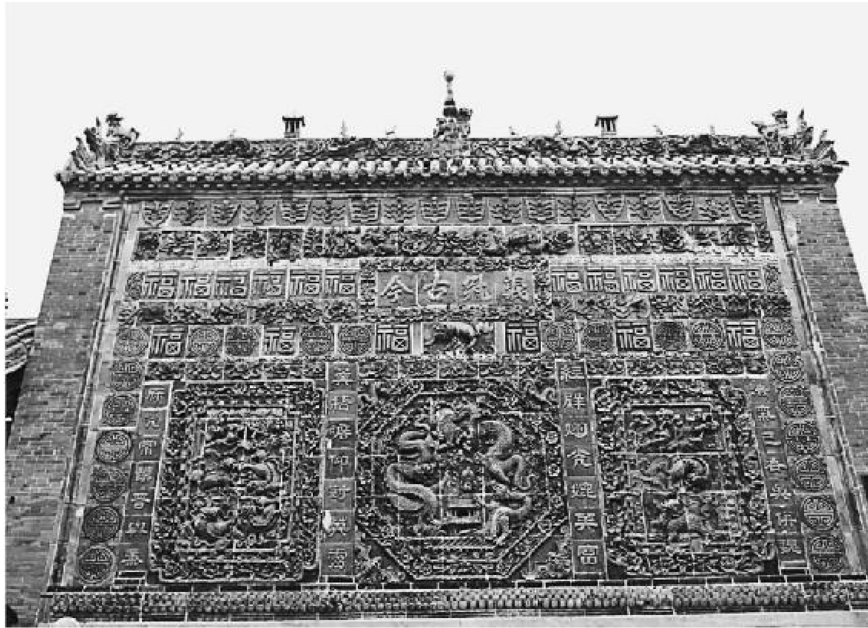
文化以及与此相伴的戏曲活动之繁盛。

国之大事，在祀与戎。没有得到国家认可的神道祭祀属于私祭，一般会被斥责为“淫祀”。对关羽的祭奠在宋代时已经成了国家祭祀。因为是香火最旺的全能神，所以在全国各地遍布关帝庙，其中位于黑龙江虎林县虎头镇乌苏里江西岸的虎头关帝庙（又称关帝财神庙）是中国最北边关庙，清代修建的西藏定日关庙是世界上地理位置最高的关庙（现仅存遗址），日喀则关庙是藏地规模最大的关庙，清代在新疆也建立了关庙，香港、台湾等地均筑有关庙。当然，关庙在关羽的家乡及其生前活动的地方分布比较多，规模也大。传说曹操在洛阳为关羽设立灵堂，举行祭祀，以王侯之礼安葬关羽，也就有了第一座关羽庙。其他州县为了讨好曹丞相，也开始给关羽修庙，关庙便越来越多。人们除了在这种宗教性的场所祭祀关羽，也在商业会馆供奉关羽，许多山陕甘商人修建的会馆就是在祭祀关羽的神灵庙殿基础上发展起来的。

会馆是明清时代商业发展的见证者，也是古代商业向近代商业过渡过程中出现的特殊产物。中国古代商人经商多是个人或家族行为，且以行商为主，流动性即不稳定性是其主要特点，商人们在年末岁初把自己辛苦经营一年的所得带回老家。随着商品经济的发展，商品的数量和种类增多，经商慢慢摆脱了季节、地域的限制，商人可以在外埠长期经商，并且经营也日益专业化。这些在异地的商人或同业人员为了互通商情、协调商务、扶危济困、同乡寄寓的需要，就筹资建造会馆。晋商与徽商是明清时期势力最大的地方商帮，尤其是外连督抚、内通宫廷的山西票号业的发达，使当时的山西商帮不仅在国内商界举足轻重，而且在世界商业史上占有重要的地位。梁启超曾说：“鄙人在海外十余年，对于外人批评吾国商业能力，常无辞以对，独至此有历史、有基础能继续发达之山西商业，鄙人常以此自夸于世界人之前。”山陕会馆多供奉神像，他们普遍选择关羽作为享祀神祇，因为关羽是山西人，以忠义行天下，最受乡人崇敬；而统治者也极为推崇关公信仰，他在宋代已被封为王，明代封至帝，清代更无以复加，有二十六字的封谥，与孔子并称文

武王，与比干并称文武财神，因而关羽成了西商之精神偶像。凡有山陕会馆，则必有关庙，关庙成为山陕商帮的精神驻所。清代山陕会馆皆以关帝庙的形式出现，这就决定了会馆戏台演出场所在某种程度上继承了金元以降北方庙台的建筑形式和戏曲演出酬神娱人的双重性质；西商趁“文武久而益著庙貌，遍天下享祀”之风尚，在他们经商足迹所到之处都以关帝庙的形式大规模营建会馆及会馆戏台。根据《中国戏曲志·河南卷》记载，河南境内较有名头的关帝庙戏楼有：社旗山陕会馆悬鉴楼、周口关帝庙戏楼、郏县山陕会馆戏楼、洛阳潞泽会馆舞楼（东会馆）、洛阳山陕会馆戏楼（西会馆）、洛阳关林舞楼、开封山陕甘会馆戏楼和堂戏楼等。山陕商人们慷慨解囊修建戏楼，经商之余，倾情于戏曲，其用意为何？戏楼的文化价值又何在？

首先，是为了酬神祈愿。《清朝文献通考》中有“关圣大帝庙、府、厅、州、县以春秋仲月（春二月，秋八月）致祭，又五月十三日特祭”。民间的祭祀活动不仅限于这三个时间，当然最热闹的还是五月十三的关公神诞日。在这一天除了举行隆重而庄严的祭奠仪式，大都要演戏酬神。没有发展为会馆的关庙戏楼也有这层功能。除了在祭祀时演戏酬神外，关羽作为中国传统文化中集合了“仁义礼智信”为一体的典型，也是人们用来约束与惩戒个体行为的标尺与法度。在南阳社旗山陕会馆里有这样一处碑文，记载近来人心不古，有不法商人扰乱市场，给商家造成了不好的口碑，于是一众商人在关老爷面前订立规约，但凡有违背者，便罚戏酬神。这种演出是具有训诫性质的，当然也娱乐了大众。



社旗县山陕会馆的精美照壁

其次，是为了娱乐、排遣乡愁。商人远离家乡，他们往往聘请来自家乡的戏班在祭祀或会客时上演家乡戏以慰藉孤寂苦行的商旅生涯。一般来说，最早的梆子戏产生于陕西同州和山西蒲州，两地与河南搭界，这些梆子戏班自然地游走于三省之间。虽然地域文化相近，但是毕竟有所差别，特别是语音上面。戏班在庙会演出，观众除了是少数出钱的商人，还有众多当地的百姓。因此，山陕梆子在河南演出就不得不逐渐本土化，同时它也与河南本地其他曲种相互交流、融合，间接推动了河南戏曲的发展。

第三，是为了教化世人和传承文化。中国历来强调戏曲的高台教化作用，以前老百姓大都没有机会进入正规的学堂读书识字，他们的传统道德观念、历史知识甚至多数常识都是通过听书、看戏得来的。作为中华民族重要发祥地之一的山陕文化圈，历史积淀丰富，宋元时期在太行山之西、黄河以东就有了覆盖面积很大的戏曲文化圈，为戏曲的兴盛作出过很大贡献，诸多故事题材都与这片区域有着或多或少的联系，例如《西厢记》《打金枝》等，当然还有众多三国戏。山陕商人为了教育后辈、传承本土文化，在神庙戏楼所演戏曲的内容大都是自己家乡的风土

人情，在无形中又为经商所在地的戏曲带来了更多的表现素材，最突出的表现即是山、陕、豫梆子戏中保留有大量相同或类似剧目。

以三国题材的戏曲来说，河南也是三国故地，因为共同的三国信仰以及各种通俗三国故事的流传，在祭祀或娱乐演戏时，不管是用梆子戏还是如越调这样的本土剧种来演出三国故事，寄寓河南的山陕人与当地人都会欢喜，那些在舞台上生龙活虎的三国人物正是让他们倍感亲切的老乡们。当然，诸葛亮的“老乡”南阳人是最喜欢看诸葛亮戏的。那些生活在卧龙岗、博望坡等文化腹地的人们，免不了从小听老辈们讲述这位“智绝”丞相的传奇事迹，由诸葛亮为中心，又牵连出刘关张赵马黄、曹操、司马懿、孙权等忠奸斗争故事，当他们听到熟悉的乡曲乡音唱出“四千岁你莫要羞愧难当……”时，三国戏曲的魅力得以成倍放大。这不仅仅是在南阳，还有许昌、洛阳、周口……深受中国传统文化滋养的中原地区的人们偏爱这种使人看后“血气为之动荡”的忠孝节义故事。



许昌丰富多彩的三国文化活动

应该说，以关羽为核心的三国文化信仰是相关庙会活动形成的基础，集合了酬神娱人等多种文化功能为一体的庙会反过来也推进了三国

文化信仰。

今天，河南三国信仰的三个重镇——南阳、许昌、洛阳，几乎每年都会举办南阳诸葛亮文化旅游节、赊店关公文化旅游节、许昌三国文化旅游周、洛阳关公金秋祭祀大典，这是信仰、文化、商业等因素在新时代结合出来的产物，三国大戏自然也是少不得的。

第二章 三国遗响——红氍毹上的三国戏

过去京戏班里有个说法叫做“唐三千，宋八百，数不尽的三列国”。“三千”“八百”“数不尽”可以理解成戏班演的戏很多，这话有点“炫富”意思，旧社会演戏是一种营生，剧目是艺人们的饭碗儿，俗话说“宁舍一亩地，不教一出戏”，会戏越多，饭碗儿就越瓷实。另外，从时间上看，列国、三国、唐、宋当然是遥远的历史时期了，这句话也可以理解为京戏上演和擅演的大都是表现历史故事的“一国之戏”。其实，将这句话放到整个中国古典戏曲文化史上也是行得通的，古典戏曲与历史紧紧缠绕，这一缠绕与位于主流文化中心的史官文化有着深层联系。



清刻本《三国志演义》（中国国家典籍博物馆藏）

从东汉末年群雄逐鹿到“一片降幡出石头”三分归晋，三国历史前后就百余年，在中国悠久的历史长河中真如白驹过隙，但却对后世产生了深远的影响。三国历史如《三国演义》奇书一般“陈述百年，概括万事”，素来为史学家、兵家、政治家、文学家、艺术家所重，“史书著书做注，臧否人物；兵家奉为圭臬，攻城略地多有参照；政客采撷三国群英文韬武略，为我所用；文学家博采百家极尽敷衍能事，洋洋洒洒百二十回演义历史；艺术家以戏文、讲唱、雕刻、绘画等艺术形式表现三国故事和人物”。

形态多样、内蕴丰厚的三国文化是中国戏曲可供借助的重要文化资源之一。从艺术层面来说，三国故事、人物、价值观念等是戏曲丰富的创作源泉；从文化生态的角度来说，三国文化信仰、三国遗迹等文旅活动为戏曲的发展提供了多种机遇。反过来说，三国戏曲的发展与传播不仅丰富了三国文化的内涵，还推动了三国文化的普及。可以说中国戏曲与三国文化相互影响、循环往复。在影视艺术在大众间真正普及以前，中国是一个典型的戏剧大国，戏剧之于中国人，好比运动之于美国人，斗牛之于西班牙人。三国戏曲是三国文化的重要组成部分，在戏曲正式形成以前，人们就开始了三国故事的表演。元明清三国戏曲的流变为后人提供了一个观看不同时期三国文化动态发展的窗口。

就历史层面的三国而言，魏文帝黄初元年到晋武帝太康元年（220—280）被看作是历史上魏、蜀、吴三国鼎立的时期，《三国志》是记载这六十年历史的比较完整的史书。而文学层面的三国，以毛本《三国演义》为例，小说第一回从东汉建宁二年（168）开始叙述，至三国归晋终（280）。以三国戏的发展来说，它与《三国演义》的关系十分紧密，先是三国戏曲为《三国演义》的创作提供了借鉴与启示，而后《三国演义》的刊行反过来又对三国戏曲产生了巨大影响，引起其深刻变化。而读书人能看、不读书人更能看的三国戏曲又促进了《三国演义》进一步走向大众。于是，在谈及三国戏曲的范围时，就不能以史学层面

的三国时间为界。如果说建宁二年（168）至刘备第一次在小说中出现（189）间隔有二十余年，日后三国风云际会中的那些主人公们这时还未悉数登场，那么就不妨以刘备的初次露面（189）为三国戏曲的时间上限，这既是因为刘备在三国中的重要性，也是出于文学层面“蜀汉中心”的客观现实；同时，董卓、吕布、王允、陈宫、孔融等在黄初元年前即已故去，但却在三国的文学世界里有着重要身影的人物就可以正大光明地出现了。于是，三国戏表现的时间范围即公元189年至公元280年。

以三国戏曲的演出来说，在中国戏台上的历史故事剧，上至周秦列国，下至唐宋元明，魏蜀吴争汉鼎的戏曲好像更能拨动观众的心弦。鲁迅先生在《中国小说史略》中言道：“说《三国志》者，在宋已甚盛，盖当时多英雄，武勇智术，瑰伟动人，而事状无楚汉之简，又无春秋列国之繁，故尤宜于讲说。”这句话虽然是针对唐宋“说话”而讲的，但同样适用于在民间说唱等文艺形式的基础上发展而来的戏曲艺术。

三国文化的内涵特征可以概括为三种类型，即作为三国文化主旋律的“英雄文化”、三国文化魅力所在的“智慧文化”和三国文化底蕴的“伦理文化”，它们相辅相成，是中华传统文化中有显著特色的重要组成部分。戏曲同样是中华传统文化的代表，三国英雄的风云际会、奇谋妙算与铁马金戈、三国中通行全民的儒家伦理道德倾向，不仅为三国故事走上戏曲舞台提供了丰富的素材，也在精神气韵上与戏曲文化一脉相承。

中国戏曲传统剧目约有一万多个，历史演义题材占有极大比例，在艺术上大体呈现出“近史而悠缪”的特色。离戏曲成熟期越久远的历史故事在戏曲历史剧中所占的比例就越大，也可以说是对“唐三千、宋八百、数不尽的三列国”的又一解释。就三国戏曲而言，宋金时期的艺人们便将三国故事搬上了戏曲舞台。

第一节 三国戏曲初长成

舞台小天地，天地大舞台。

三国多少事，尽在氍毹上。

古希腊戏剧、印度梵剧、中国戏曲被公认为世界三大古老戏剧。以中国戏曲来说，它萌芽很早，但却经历了漫长的孕育阶段，直到宋金时期才正式形成。于是，用戏曲的形式演绎三国故事，当不早于宋金。不过，将三国故事诉诸表演的活动却早已有之。

据西晋陈寿《三国志》卷四十二《蜀书十二·许慈传》记载：

先主定蜀，承丧乱历纪，学业衰废，乃鸠合典籍，沙汰众学，慈、潜并为学士，与孟光、来敏等典掌旧文。值庶事草创，动多疑议，慈、潜更相克伐，谤讟忿争，形于声色；书籍有无，不相通借，时寻楚挞，以相震撼。其矜己妒彼，乃至于此。先主愍其若斯，群僚大会，使倡家假为二子之容，效其讼阋之状，酒酣乐作，以为嬉戏，初以辞义相难，终以刀仗相屈，用感切之。

刘备入蜀称王后，让许慈、胡潜和孟光、来敏等掌管古典文献。百废待兴之际，许慈与胡潜相互攻击，两人不仅不互通有无，而且有时还要寻衅厮打，以图震慑对方。于是，刘备想了一个办法，让两个艺人即“倡家”将许、胡的“官司”表演给大家观看。在这段文字记载中，我们可以看到戏剧的多个组成部分：首先是有表演者和观众，即专业演员“倡家”和先主、百官；第二是角色扮演，即“使倡家假为二子之容”；第三是情节已预先设定，即“效其讼阋之状”，开始是“以辞义相难”，结局是“以刀仗相屈”；第四是演出形式既有说白，又有舞蹈动作；最后是演出有明确的目的，即有“酒酣乐作，以为嬉戏”的娱乐性，也有“用感切之”的教化作用。虽然此时距离戏曲艺术的真正成熟还有很长一段时间，但这段“效讼阋”的表演（属“角抵戏”）已经具备了戏剧的诸多元

素，周贻白先生认为它在戏曲发展史上具有很重要的地位。我们可以将之视作三国故事创作的发端，是最早编演的三国戏，因为剧中的人物和事件都是当朝人物，所以它又是一出时事剧。卢弼《三国志集解》卷四二引钱振锽语曰：“此事不惟为汉儒门户之终，且为后世梨园之始。”虽言之过甚，但也足见该事之非同一般。

据《太平广记》卷二百二十六引唐人颜师古《大业拾遗记》记载，隋炀帝时，曾用木质傀儡搬演三国故事：

> 炀帝别敕学士杜宝修《水饰图经》十五卷，新成，以三月上巳日，会群臣于曲水，以观水饰。有神龟负八卦出河，……汉桓帝游河，值青牛自河而出；曹瞒浴谯水，击水蛟；魏文帝兴师，临河不济；……吴大帝临钓台望葛玄；刘备乘马渡檀溪；……若此等总七十二势，皆木刻为之，或乘舟，或乘山，或乘平湖，或乘磐石，或乘宫殿。木人长二尺许，衣以绮罗，装以金碧，及作杂禽兽鱼鸟，皆能运动如生，随曲水而行……

“水饰”按照现代汉语的解释，一是指游船上用水利机械操作的各色木偶；二是指装有这类游戏器具的彩船。历史上对隋炀帝评价不一，且不说他是否真是因为一条运河最终断送了江山，但他确实是一位很会“玩水”的皇帝。按照颜师古的记述，当时黄衮和工匠们刻木造“水饰”（傀儡）七十二势，不仅着“绮罗”、装“金碧”，而且“运动如生”，可谓极尽奢华。既然是玩水，当然要选择与水有关的项目。其中涉及三国故事的傀儡戏，据陈翔华先生考证共有六种，举凡“曹瞒浴谯水击水蛟”“刘备乘马渡檀溪”“魏文帝兴师临河不济”“吴大帝临钓台望葛玄”“周处斩蛟”“杜预造河桥成，晋武帝临会举酒劝预”，都是在三国中与水域有关的情节和人物。以“刘备乘马渡檀溪”为例说明，本事见《三国志》卷三十二《蜀书二·先主备》，言刘备屯新野，荆州豪杰归附备日益增多，刘表“疑其心，阴御之”。对此，裴松之注引《世说》曰：“备屯樊城，刘表礼焉，惮其为人，不甚信用。曾请备宴会，蒯越、蔡瑁欲因会取备，备觉之，伪如厕，潜遁出。所乘马名的卢，骑的卢走，堕襄阳城西檀溪水中，溺不得出。备急曰‘的卢，今日厄矣，可努力’！的卢乃一踊三丈，遂得过，乘桴渡河，中流而追者至，以表意谢之，曰：‘何去之速乎！’”虽然，孙盛认为这完全是“世俗妄说，非事实也”，可故事的

着意是在刘备命不该绝，颇具传奇色彩，足可令观者惊心动魄。它不仅在隋代即敷演为傀儡戏，此后还被编成多种艺术形式，如唐诗即有《檀溪》，宋元南戏、元杂剧都有相关剧目，元刊《三国志平话》卷有“先主跳檀溪”，毛本《三国演义》第三十四有“蔡夫人隔屏听密语，刘皇叔跃马过檀溪”，京剧有《襄阳宴》（又名《马跳檀溪》），是马连良先生的代表作之一。

以滑稽调笑为主的参军戏在唐代很流行，它一般有两个脚色，被戏弄的脚色叫“参军”，执行戏弄任务的脚色叫“苍鹘”。诗人李商隐作《骄儿诗》描写小儿“或谑张飞胡，或笑邓艾吃”，“忽复学参军，按声换苍鹘”。陈翔华先生认为儿童笑谑“张飞胡”“邓艾吃”应是对三国参军戏中人物形象的模仿与嘲弄。虽然没有更多确切资料证实参军戏中的角色就是三国人物，但李商隐的这首诗作仍然能说明三国故事在唐代就已在坊间流行，其中的人物已被儿童所知。

北宋高承《事物纪原》卷九有载：

> 宋朝仁宗时，市人有能谈三国事者，或采其说，加缘饰作影人，始为魏、吴、蜀三分战争之像。

又，北宋张耒《明道杂志》记：

> 京师有富家子，少孤专才，群无赖百方诱导之。而此子甚好看弄影戏，每弄至斩关羽辄为之泣下，嘱弄者且缓之。

南宋洪迈《容斋三笔》卷二“平天冠”言：

> 范纯礼知开封府，中旨鞫淳泽村民谋逆事。审其故，乃尝入戏场观优，归途见匠者作桶，取而戴于首，曰：“与刘先主如何？”遂为匠擒。

一般认为，影戏始于西汉、兴于唐代。以第一、二条论，北宋即有演出三国故事的影戏，既然唐代三国故事即已为小儿所知，那么在由人“以歌舞演故事”的戏曲艺术正式产生前，唐宋影戏已敷演三国故事。就第三条来说，可以想象当时由优人演出的三国故事在民众中影响甚大，他们在生活中戏仿历史，以致于身陷囹圄。不过，村民虽“入戏场

观优”，但他们观看的究竟是参军戏、傀儡戏、影戏等，还是成熟的戏曲样式——南戏或杂剧呢？在没有更多资料可以考证的情况下，暂且搁置。

此外，“说话”是两宋时期颇有成就并为观众普遍喜爱的一种通俗文艺形式，“说话”中已经有了关于三国故事的名目，汴京还出现了专门说“三分”的明星艺人霍四究。苏轼《东坡志林》卷一《怀古·涂巷小儿听说三国语》记：

> 王彭尝云：“涂巷中小儿薄劣，其家所厌苦，辄与钱，令聚坐听说古话。至说三国事，闻刘玄德败，颦蹙有出涕者；闻曹操败，即喜唱快。以是知君子小人之泽，百世不斩。”

总之，至宋元戏文与杂剧（包括金院本）出现之前，三国故事即由多种艺术形式在受众面前展演。

两宋时期虽不时与周边发生摩擦，但大多发生在边界地区，持续时间不久，对内地影响不大。宋以文治国，注重发展经济，农业、手工业、商业等经过积累有了长足发展。殷实的经济基础，相对稳定的社会环境促使民众对文化娱乐的需求不断增长。于是，在城市大量出现集中了各种文娱活动的场所——“瓦舍”，在乡间则是伴随庙会的社火表演热闹非常。戏曲艺术也就在这样的环境中正式形成。可惜的是，当年在“瓦舍”“勾栏”中演出了哪些三国戏没有留下记载，宋末元初周密《武林旧事》中有关宋代官本杂剧的280条著录中没有一种三国戏。所幸的是，在金院本中留下了三国戏的影子。元陶宗仪言：“金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧，其实一也，国朝，院本、杂剧始厘而二之。”金院本与宋杂剧一脉相承，并为元杂剧的形成奠定了基础。虽然金院本的剧本今已散佚，但《南村辍耕录》卷二十五著录“院本名目”共有11类700余种。

根据陈翔华、陈抱成两位学者的统计，断定为表现三国故事的有以下五种：

《赤壁鏖兵》

《刺董卓》

《襄阳会》

《大刘备》

《骂吕布》

存疑者有三种：

《七捉艳》

《舌智》

《十样锦》

虽然总数不多，却都是三国故事中十分重要和精彩的部分。

与北方的杂剧、院本差不多同时，在中国南方地区（东南沿海一带）流行的是“南戏”，又称“温州杂剧”“永嘉杂剧”“南曲戏文”“戏文”“鹘伶声嗽”等。相较于北方的杂剧、院本，南戏是更为民间、草根的艺术，也更为文人士夫所不屑，因此有关南戏的文献也就更显稀缺。20世纪上半叶，王国维、姚华、吴梅等学者率先投入到南戏文献的搜集、整理中。此后，赵景深、钱南扬、陆侃如、冯沅君等学者加入，南戏逐渐浮出水面。以钱南扬先生为例，他终身致力于南戏研究，由其编著的《宋元南戏考》《宋元南戏百一录》《宋元南戏目录》《永乐大典戏文三种校注》《宋元戏文辑佚》《戏文概论》等，不仅为读者提供了一个“观看”南戏的窗口，而且为后学奠定了南戏研究的基础。

南戏中有关三国故事的剧目及其存佚情况如下：

《王祥行孝》（存残曲81支）

《貂蝉女》（存残曲2支）

《甄皇后》（存残曲1支）

《铜雀妓》（存残曲1支）

《关大王独赴单刀会》（佚）

《刘先主马跳檀溪》（佚）

《周处风云记》（佚）

《何郎敷粉》（佚）

《泸江祭》（佚）

《刘备》（佚）

《斩蔡扬》（佚）

《关大王古城会》（存佚待考）

计12种。其中，《王祥行孝》《周处风云记》《何郎敷粉》的故事不见于《三国志平话》和《三国演义》。

宋金杂剧、院本、南戏中有关三国故事的全本已不复存在，后人不能窥其整貌。紧随其后出现的元杂剧以迅猛发展之势使中国戏曲走向它的第一个黄金时代，而元杂剧中三国剧目的成就自然离不开此前其他文艺形式对三国故事和人物所做的耕耘及产生的积淀。

第二节 元杂剧三国戏

元杂剧的形成、兴衰与彼时的历史大环境有重要关联。13世纪初，在中国的北方，漠北草原的蒙古人正在强势崛起。1206年，铁木真统一各部落，建立大蒙古国。1234年，蒙古灭金，开始大举入侵南宋。1260年，忽必烈即汗位，并于1271年改国号为“大元”，次年迁都大都（今北京）。至1279年，元军在崖山海战中将南宋残余势力彻底消灭，实现了整个中国的统一。蒙宋间的对抗长达45年之久，很大一部分原因在于南宋末年虽政治腐败，但得力于经济上的长期积累，能够支持长久作战；相反，蒙古族作为游牧民族，不事生产，在战争的储备上多靠抢掠，给养不能充分保障。此外，南宋统治在中国南方地区，山水错落，对蒙古人来说战线过长，很难集中全部力量速战速决。而对于经历过或耳闻过“靖康之耻”的汉人来说，民族意识有所增强。相较于南宋统治下的汉人，淮河大散关以北的汉人，不管是五代十国时期，还是金朝统治时期，长久与少数民族杂居相处，民族意识没有南方汉人强烈。也因此，在元朝统治者统一全国后推行的民族政策中，除了将蒙古人列为一等，色目人列为二等外，又专门将汉人划分为“汉人”与“南人”，后者即是南宋统治辖域内的汉人，地位更低于前者，他们是蒙古人最痛恨也最不信任的人。

大约在13世纪前半叶，即蒙古灭金前后，元杂剧开始形成，它是在宋杂剧、金院本基础上发展起来的以北方流行曲调进行演唱的一种新型艺术，也可称作北杂剧。元杂剧最初在北方流行，南宋灭亡后，它逐渐流入南方。在元代后期，走向衰落。

陈寅恪先生有言：“华夏民族之文化，历数千载之演进，而造极于

赵宋之世。后渐衰微，终必复振。”两宋尤其是南宋经济繁荣，文化昌盛。客观上说，作为一个由少数民族建立的政权，元灭宋而完成全国一统，加速了民族融合的进程。然而，与之前入主中原的少数民族政权不同，或许是出于对“南人”的不信任，总体而言，元朝统治者对汉文化并未抱有多少好感，对汉人实行着严格的民族压迫和歧视政策。除了以“四等人制”打压汉族人民外，还将科举制度废弃长达七十余年。众所周知，隋唐兴起的科举制度，打破了长久以来门阀士族官职世袭的旧制，特别是两宋以文臣治国，大开科举制，为寒门子弟改换门庭开辟了通途大道。文人在宋代享有很高的地位，宋真宗赵恒亲作《劝学篇》，为读书人摇旗呐喊：

> 富家不用买良田，书中自有千钟粟。
>
> 安居不用架高楼，书中自有黄金屋。
>
> 娶妻莫恨无良媒，书中自有颜如玉。
>
> 出门莫恨无人随，书中车马多如簇。
>
> 男儿欲遂平生志，五经勤向窗前读。

知识改变命运，正所谓“朝为田舍郎，暮登天子堂”。今人难以体会元代废除科举制对那个时候的读书人造成的打击有多大，习惯了学而优则仕的士子们从此失去人生的方向。南宋遗民谢枋得言元代文人的地位在妓女之下、乞丐之上，当时社会各色人等的排位是“一官二吏三僧四道五医六工七匠八娼九儒十丐”，知识分子的“臭老九”之名即是由此而来。

此外，元朝统治者作为草原游牧民族，尚未形成发达完善的思想文化，他们主要依靠佛、道之学作为统治思想的工具，长久以来被尊为主流意识形态的儒家思想一时无所适从，这在无形中打破了禁锢知识分子已久的正统观念，被动地解放了人的身心。于是，身居下位、愤懑不平的元代文人一部分看破红尘，寄居山林；一部分投身于当时的剧坛，与民间艺人相友善，将自己的才华与情绪投注到杂剧艺术当中，文人与职业艺人一道开创了中国戏曲艺术的第一个黄金时代。

蒙古人能歌善舞，在入主中原后，仍然对文娱活动有着强烈的诉求。统治者所在的北方城市经济畸形繁荣，政府把大批手工业者集中在大城市内，建立各种生产作坊，让工匠们制作各种为他们生活所需的奢华用品。元朝与欧亚国家的贸易往来也十分频繁，意大利人马可·波罗游历中国，称赞大都的繁盛是彼时世界诸城难以望其项背的。城市经济繁荣，市民阶层扩大，必然促进娱乐业的发展。

凡此种种，在13世纪后半叶至14世纪初（元成宗元贞、大德年间）的几十年中，以大都为中心，集中了元杂剧的众多著名作家，如关汉卿、王实甫、马致远、白朴、高文秀、杨显之、石君宝、纪君祥、郑廷玉、康进之、李好古、武汉臣、尚仲贤等。他们创作了一系列具有时代精神的作品，诸如《窦娥冤》《单刀会》《西厢记》《汉宫秋》《梧桐雨》《潇湘夜雨》《秋胡戏妻》《赵氏孤儿》《双献功》等，代表着元杂剧最为繁盛的时期。

江南地区早在两宋时就打下了坚实的经济基础，在元朝统一南北后，经过战后休整，南方经济发展势头超过北方，城市居民生活水平远较北方为高。于是，大批北方人迁居南方谋求更好的生活环境。在元贞、大德年至元朝灭亡（1368）的七十余年，杂剧作家与艺人也随着大部队南迁，元杂剧的创作中心便由大都转移到了杭州。这一时期有代表性的剧作家有郑光祖、乔吉、宫天挺、秦简夫、杨梓等，他们创作了如《倩女离魂》《王粲登楼》《两世姻缘》《范张鸡黍》《东堂老》《豫让吞炭》等作品。然而，“橘生淮南则为橘，生淮北则为枳”。一方面，元杂剧离开了它生长、繁荣的环境；另一方面，四折一楔子的体制短板日益显著，元杂剧到了南方后，虽短期内为新观众所接受，但终难与土生土长的南曲戏文抗衡。与元杂剧兴盛的原因相对，元朝统治者曾在短期内恢复了科举制度，文人心中的理想又被点燃，他们多数选择重操旧业，使得杂剧创作队伍锐减，那些继续创作杂剧的文人也缺少了早年的斗志与激情。于是，较之于元杂剧的繁盛时期，这一阶段的创作及影响总体走向衰落。至元末明初，一些封建藩王和士大夫文人加入了杂剧的

创作行列，他们的作品主旨多是弘宣教化、点缀太平的，北杂剧便逐渐脱离大众的视野。

在叙述元杂剧三国戏之前，首先需要提及的是《三国志平话》。

如前所述，宋代“说话”中有专门“说三国”的门类，《三国志平话》即是当时民间艺人“说三分”的底本。现存的三国话本，有《至元新刊全相三分事略》和《至治新刊全相平话三国志》（简称《三国志平话》），它们是同一版本的两个刻本。两者都冠名“新刊”，证明在它们之前还有别的三国话本。据宁希元先生的考证，《三国志平话》成书于金代，因为从平话流传到成书，中间必然有一段时间，但也不会早于宋代。

三国故事在元代已经广为流传，宋金杂剧、院本、南戏中的三国戏对元杂剧三国戏的创作产生影响。然而，由于早期戏曲文献的散佚，今人很难考证它们之间的关系。但是，成书较早的《三国戏平话》所凭依的说三分伎艺与三国戏是同生共长的，通过平话所遗留的文本，可以看出两者之间的密切关联。

涂秀虹女士将元杂剧三国戏与《三国志平话》作了细致对比，并参考陈翔华《三国故事考略》，认为元杂剧三国戏所演故事超过半数都能在《三国志平话》中找到原型。具体来说，诸如《关大王单刀会》《刘玄德独赴襄阳会》《虎牢关三战吕布》《七星坛诸葛祭风》《诸葛亮秋风五丈原》《司马昭复夺受禅台》《东吴小乔哭周瑜》《白门斩吕布》《相府院曹公勘吉平》《蔡琰还朝》《刘玄德醉走黄鹤楼》《卧龙岗》《诸葛亮博望烧屯》《锦云堂美女连环计》《关云长千里独行》《摔袁祥》《乌林皓月》等剧目均见于平话，也就是说在33种元杂剧三国戏中，“至少有17种所演内容来自平话，或截取平话中的一段进行演述，或与平话内容有密切联系”，这些故事有些与史实有些许联系，如在《三国志·吕布传》中，有“布与其麾下登白门楼”，曹操擒而杀之的记载，平话卷上有“水浸下邳擒吕布”，杂剧名《白门斩吕布》，但更多的故事基本是由平话虚构的。

考虑到罗贯中的《三国志通俗演义》在元明之际已经成书，此时一些元杂剧三国戏的创作可能是晚于小说的，但还是有《曹操夜走陈仓道》《阳平关五马破曹》《走凤雏庞掠四郡》《张翼德单战吕布》《老陶谦三让徐州》《诸葛亮挂印气张飞》《关云长古城聚义》《刘关张桃园三结义》《三国志大全》等诸种杂剧与平话关系密切，它们在内容和叙事结构上均表现出与平话相似的面貌。

当然，元杂剧三国戏中出现的一些情节也是《三国志平话》所没有的，比如关羽月下斩貂蝉、赵子龙大闹泥塔镇、左慈飞杯戏曹操等，它们多是出自民间传说，又被元杂剧创作者所吸收，这些内容有的也融入了《三国志通俗演义》之中。

与元杂剧三国戏相比，《三国志平话》总体上呈现出一种民间风貌，比如从叙事技巧来说，它的有些故事还存在着叙述不清、情节荒谬等问题；到了元杂剧三国戏中，那些在平话中出现的不合理的地方大都经由文人修改和润饰，故事更为丰富，情节也更为合理，文字则更为细致。不过，客观来说，作为说话人底本的《三国志平话》在故事叙述方式、人物性格特征、戏剧性与艺术性的虚构与想象、主观倾向等方面对元杂剧三国戏的创作产生了重要影响。

关于元代社会与元杂剧，李泽厚先生说："元代少数民族入主中原造成了经济、文化的倒退，却也创造了文人士大夫阶层与民间文学结合的环境。它的成果就是反映生活、内容丰满的著名的元代杂剧。"于是，元杂剧中的三国戏就带有文人与民间的双重气质。

根据前辈学者的统计，现存比较完整的元代三国戏有如下11种：

（一）关汉卿作《关大王单刀会》。述鲁肃为索取荆州，邀关羽过江赴会，欲借宴会挟持关羽。司马徽与乔国老极力反对。关羽猜出鲁肃计谋，携带青龙刀与周仓等几个随从，驾一叶小舟赴会。席上，关羽义正词严、英武果断，挫败了鲁肃的阴谋。

（二）关汉卿作《关张双赴西蜀梦》。述刘备西蜀称帝，思念结拜兄弟关羽、张飞。诸葛亮夜观天象，见将星暗淡，知关、张已死，因不敢明告刘备，只得扯谎。关、张灵魂托梦给刘备，嘱其复仇。

（三）高文秀作《刘玄德独赴襄阳会》。三月三襄阳会，荆州牧刘表设宴欢迎刘备，令刘琦、刘琮作陪。刘琮对刘备借城心怀芥蒂，又见刘备推崇长兄承袭牌印，对其更加不满，于是离席召部将蒯越、蔡瑁捉拿刘备。经刘琦、王孙等帮助，刘备得以逃脱。刘备回到新野、樊城，即刻请徐庶出山，大破曹仁。

（四）《虎牢关三战吕布》。述袁绍汇集十八路诸侯，以曹操为参谋，以孙坚为盟军，与吕布相持，战于虎牢关。吕布搦战孙坚，孙坚谎称肚疼，不敢出战。刘、关、张赶来，遭孙坚蔑视。张飞因讥讽孙坚而被判斩，幸得曹操求情，命张飞出战吕布。孙坚谎报战况被揭穿，刘、关、张车轮大战吕布而获胜，得到袁绍封赏。

（五）郑光祖作《醉思乡王粲登楼》。述王粲家道中落，恃才傲物。流落至荆州刘表处，仍不受重用，遂登楼赋诗而醉欲自坠。圣旨忽至，授其天下兵马大元帅。经曹植说破，王粲方知蔡邕有意挫伤其锐气始末，与蔡女喜结良缘。

（六）《刘玄德醉走黄鹤楼》。述周瑜在黄鹤楼设碧莲会，企图乘机擒服刘备。诸葛亮先让关平往黄鹤楼为刘备送来暖衣和装有他在借东风时向周瑜索要的一支令箭的拄拂子；后命姜维扮成渔夫，暗告刘备“彼骄必褒，彼醉必逃”之策，刘备终得脱险。

（七）无名氏作《诸葛亮博望烧屯》。述刘、关、张三请诸葛亮出山，刘备拜诸葛亮为军师。诸葛亮初师告捷，于博望坡大破曹兵。张飞此前轻慢诸葛亮，又没能擒住夏侯惇，乃向诸葛亮负荆请罪。曹操着管通往新野游说诸葛亮降曹，反被诸葛亮的才华和诸将威名震慑。

（八）无名氏作《锦云堂美女连环计》。述东汉末董卓专权，司徒

王允设美人连环计，先将貂蝉许以吕布，后又送其至董卓处，以间隙吕、董，后吕布杀死董卓。

（九）无名氏作《关云长千里独行》。述徐州之战，曹操大败刘备。刘备与张飞出奔袁绍，关羽为保甘、糜二嫂而暂投曹营。后关羽探听得刘、张下落，便携二嫂过五关、斩六将，辗转至古城，与刘备、张飞相聚。

（十）无名氏作《两军师隔江斗志》。周瑜为夺回荆州，设计吴蜀联姻。先欲借吴兵送亲之故趁势夺荆州，此计被诸葛亮识破，命张飞挡回诸将。后又生一计，拟在刘备送孙夫人回门之际，擒住刘备，强取荆州，此计又被诸葛亮识破，诸葛亮着张飞过江，将刘备安全接回。

（十一）袁仲贤作《武成庙诸葛论功》。述宋初李昉、张齐贤奉命监修武成庙，将姜太公、诸葛亮等13位忠臣良将入位。张齐贤夜梦此13人自定座位，韩信与诸葛亮因排位而互有争论，周瑜与夏侯惇因没有座位而不服等。

仅存残曲的有四种，即王仲文作《诸葛亮秋风五丈原》（存一曲）、高文秀作《周瑜谒鲁肃》（存第二折）、武汉臣作《虎牢关三战吕布》、花李郎作《相府院曹公勘吉平》（存曲三支）。

另有19种三国戏仅存剧名。

除了以上能确定是元人创作的作品，尚有一些大体上属于元明之际由无名氏作家创作的作品。这部分作品的创作时间有些已越出了元代，但无论从剧本的结构、语言风格，还是联套程式等特点来看，它们与元杂剧有着不可分割的联系。就三国戏的创作而言，长篇历史小说《三国志通俗演义》在元末明初的出现是一个重要关节点。这部集合了数百年来关于三国故事的作品在明中叶广泛流传开后，便大体上结束了三国故事自由创造的局面，在它之后产生的戏曲如明清杂剧、传奇、地方戏等，大多没有超出《三国演义》的范围，显示出与元代和元明之际的作

品不同的风貌。如此，元明间无名氏作家创作的三国戏也需简单介绍一下。

其中，现存比较完整的元明之际无名氏创作的三国戏有：

（一）《曹操夜走陈仓路》。述张鲁袭阳平关，被擒而后释归，曹操杀之。张鲁弟携人马降蜀。魏蜀对垒于汉中，两军僵持不下。曹操视之如“鸡肋”，此意被杨修猜透，曹操以其泄露军情斩杨修。曹军班师还朝，被蜀兵突袭，曹操割须弃袍，夜从陈仓路遁走。

（二）《阳平关五马破曹》。故事与《曹操夜走陈仓路》基本类同。

（三）《走凤雏庞掠四郡》。庞统在吴不受重用，投蜀也只用为县令，终日饮酒不理政务。张飞欲取其首级，却误杀主簿。诸葛亮力荐庞统，庞统应聘为江夏四郡军师，领兵攻打荆州，后与黄忠同归蜀。

（四）《周公瑾得志娶小乔》。述鲁肃为周瑜求配小乔。乔公之意乃周瑜先立业后成家。孙权拜周瑜为元帅，周瑜得娶小乔。

（五）《张翼德单战吕布》。虎牢关刘、关、张退却吕布后，孙坚又与吕布赌印牌。张飞一人骑胜吕布，孙坚乃服。

（六）《莽张飞大闹石榴园》。述刘备在石榴园赴宴，曹操与刘备论英雄，操欲借机杀刘备。关羽、张飞前往接应，被夏侯惇所阻。张飞闯入，刘备得以脱险。

（七）《诸葛亮隔江斗智》。

（八）《关云长单刀劈四寇》。述关羽杀西凉四寇李傕、郭汜、樊稠、张济事。

（九）《寿亭侯怒斩关平》。述孔明遣五虎上将之子讨寇，关平驰马踏死王荣之子。关羽欲斩关平，众人劝阻，告状人亦收回诉讼，关平

得以释放。

（十）《刘关张桃园三结义》。述刘备、关羽、张飞结为异姓兄弟事。

（十一）《张翼德三出小沛》。述刘备失徐州后驻小沛，被吕布所困。张飞三次杀出重围，前往曹营搬请救兵，小沛之困得解。

（十二）《张翼德大破杏林庄》。述汉末黄巾军占领兖州府杏林庄，刘、关、张应诏大破黄巾军。

（十三）《关云长大破蚩尤》。述宋时蚩尤在山西解州盐地作祟，关羽显圣将其擒杀。

仅存残曲的有《诸葛亮挂印气张飞》，另有七出散佚。

元杂剧三国戏有什么样的艺术特点呢？

第一，独尊蜀汉的思想倾向。如前所述，元杂剧继承了唐宋“说话”、宋金杂剧、南戏等在它之前流播的演绎三国故事的艺术形式，这些作品相沿成习的思想倾向势必要对元杂剧的创作者产生影响。那么，历史上拥刘贬曹倾向是从何时开始的呢？答案是在宋代。在此之前，历史上的文化名人对曹操多抱有好感，刘备则相对不受推崇。以唐代诗人杜甫为例，杜甫有一位画家朋友名叫曹霸，曹霸送给他一幅画，杜甫为表示感谢就回赠了一首诗，即《丹青引赠曹将军霸》：

> 将军魏武之子孙，于今为庶为清门。
>
> 英雄割据虽已矣，文采风流今尚存。
>
> ……

杜甫为了表达对曹霸的敬意，特别在诗的第一句强调“将军魏武之子孙”，即曹霸出身名门，是魏武帝曹操的后代。这可以说明从魏到唐这段时间，文化人在谈论曹操的时候还是充满着敬意的。



元代泥塑彩绘关羽像（故宫博物院藏）

但是，在宋代以后，尤其是南宋时期，这种情况发生了改变。两宋并未完成全国统一局面，特别是南宋王朝一直偏安于江南。这种南北对峙的形势使得“人心思汉”的思想在当时成为一股巨大的社会思潮。自南宋理学大家朱熹作《资治通鉴纲目》视蜀汉为正统，“尊刘”思想逐渐成为主流权威观念。生活在底层的民间艺人更是这种思潮的推助者。前述宋代文人笔记中提到影戏、说话的观演情况，如“每弄至斩关羽，辄为之泣下，嘱弄者且缓之”，“闻刘玄德败，颦蹙有出涕者，闻曹操败，即

喜唱快。以是知君子小人之泽，百世不斩”等正是这种尊刘贬曹思想在当时文艺作品的创作者和受众心中的表现。至元代“夷狄主中国”的局面出现，作为汉王朝枝叶的刘备集团因强调恢复汉室正统，契合了元代备受民族压迫的汉人的心理潜藏，尊刘贬曹的思想得以继承、发扬。于是，创作于这种时代风气中的三国戏也就呈现出鲜明的尊刘倾向，不仅将蜀汉集团的人物作为叙述的重点或全剧灵魂，同时也借用曲辞反复渲染蜀汉集团的正统和正义性。

最能体现这种思想倾向的当属关汉卿的《关大王单刀会》。根据《三国志》等史籍记载，历史上确实存在刘备向孙权借荆州一事。刘备在取得益州后，孙权要求刘备归还荆州，但被刘备拒绝。双方展开攻势。鲁肃约关羽相见，责怪关羽无信，是“贪而弃义”。面对鲁肃有理有据的责问，关羽只能无言以对。然而到了元杂剧里，这段故事的人物风貌和结局却被改写了。第四折关羽单刀赴会，一曲【双调·新水令】抒发了关羽的壮志豪情，让人心生敬畏：

大江东去浪千叠，引着这数十人驾着这小舟一叶。不比九重龙凤阙，这里是千丈虎狼穴。大丈夫心别，来，来，来！我觑的单刀会似村会社！

宴会上，本来有理的鲁肃不仅在气势上输于关羽，还被关羽说得理屈词穷。关羽的论据是这样的：

【沉醉东风】想着俺汉高皇图王霸业，汉光武秉正除邪，汉献帝把董卓诛，汉皇叔把温侯灭。俺皇亲合情受汉朝家业。则您那吴天子是俺刘家甚枝叶？

显然，关羽站在一个道德制高点，即蜀汉是汉室正统。于是，他嘲笑鲁肃是“百忙里称不了老兄心，急切里倒不了俺汉家节”。有了这个道德制高点，即便是不守信用，却也合情合理。

该剧第一、二折由鲁肃、司马徽主唱，可他们却不自觉地夸赞“敌军”关羽如何如何；而乔公甫登场即申明自己是“汉国臣僚”，第三折关羽一出现就追溯起汉高祖伟业来。凡此种种，正是元杂剧作家尊刘贬曹思想倾向的直白流露；以元代社会而言，又包蕴着浓郁的民族意识。刘

备有着“宗室”血亲背景，这符合儒家正统观念中最首要的判断标准。如果说血缘的延续只是元杂剧作家将蜀汉作为正统的一个重要理由，那么，刘备及其集团的“宽仁厚德”还是儒家“仁义”观念的表征。

照理在曹丕篡位称帝后，刘备应擒王讨逆，但他也称帝自立。当时费诗即谏言“今大敌未克，而先自立，恐人心疑惑”。可在元杂剧中，作者却借“贤圣承袭”的典故从道义上清洗了刘备的不义嫌疑。在《襄阳会》里，与刘备同为汉室宗亲的刘表主动将荆襄九郡让与刘备，刘备听闻赶紧推让，刘表的儿子却说：“你道是父祖业传留与子息，岂不闻尧舜可便天下贤圣承袭？”这是一个双标，除了看血统，还可以看“人品”。刘备及其集团既有血统论的根基，又有仁者无敌的保证，必然成为正义的一方。至于曹魏与东吴，当然也就是被抨击讽刺的对象了。

第二，雅俗共融的美学气质。具体表现在人物形象、语言叙述等方面。三国故事中的人物形象在史书中已有了雏形。纵观现存元杂剧三国戏，人物形象较为突出的是张飞、关羽和诸葛亮。其中最突出、最丰满的是张飞，这是三国故事在元代的一个典型特点。

在现存的元杂剧剧本中，以张飞作“正末”主唱的有《桃园结义》《杏林庄》《三战吕布》《单战吕布》《三出小沛》，而在张飞之外，还没有出现其他人物能够主唱两本的，与元代水浒戏中李逵的“出彩”一般，在元代三国戏中，张飞是最“有戏”的人物，这与明清以来诸葛亮、关羽地位在三国戏中的突出明显不同。

张飞勇猛、粗暴，不管是在安喜县鞭督邮，虎牢关战吕布，石亭驿摔袁祥，还是当阳桥上喝退曹兵，尽显其英雄本色。此外，他性格豪爽，不愿受屈，敢于反抗。在《博望烧屯》中，张飞起初不懂诸葛亮的路数，与诸葛亮“赌头争印”。后来战情果如诸葛亮预料，张飞并不死要面子，而是心悦诚服地高呼“好军师，好军师”，还学古人向诸葛亮负荆请罪。在《虎牢关三战吕布》中，刘、关、张三弟兄被孙坚小瞧，孙坚羞辱他们“关前诛董卓，不用绿衣郎”，刘关二人忍辱受屈，张飞则反唇

相讥道“你莫不是胎胞儿里传将领，摇车儿上做诸侯！兀的不气堵住我咽喉”，并讽刺“大哥哥羞惭替他羞，二哥哥受苦甘心受，我则怕掉下一个树叶来呵，我则怕倒打破您那头”！如此爱憎分明、直爽火爆的张飞是很讨人喜欢的。

在人们习以为常的印象里，张飞更多草莽气，他自己也说“我从来天生的莽壮”，但在《桃园结义》里，他初次登场便言道：“则我这性格刚强，智谋宽亮，多雄壮。”这不是自夸，在《单战吕布》里，张飞精心策划了一场戏弄孙坚的闹剧，使不可一世的孙坚狼狈不堪。这种事情也只有张飞想得出、做得出。

总之，与平话中的张飞形象相比，元杂剧三国戏因有文人的参与，丰富了张飞的性格维度，使他既保留着平民化的一面，又增添了几分大将风度，是一个粗中有细的英雄。

元杂剧中的关羽形象寄托了文人的政治理想和历史感慨，这个人物重点要展示的就是“内在的智慧，高超的精神，脱俗的言行，漂亮的风貌”。

关羽身上有三个典型特质，即勇猛、智慧和忠义，这在《关大王单刀会》和《关云长千里独行》中有着集中的体现。这两部剧的故事情节和平话基本一样，只是更加突显与美化了关羽形象。余秋雨认为《单刀会》的故事目的就不在情节，而在于关羽的“精神风貌”。如果说关羽的勇猛、智慧和忠义在此前的艺术作品中已经定型；那么，需要指出的是元杂剧三国戏中的关羽形象还兼有儒士特点。在《桃园结义》中，关羽一出场就自称是隐于乡里的一介寒儒，他杀州官的直接原因在于州官“欲做一路诸侯”，关羽认为这是“假称僭号，不尊朝命”的贼子行为。在《三国志平话》中，关羽杀县令是因其“贪财好贿，酷害黎民”。前者是忠臣孝子，后者是为民行道，关羽在不同阶层的创作者笔下表现出不同的面貌。在《虎牢关三战吕布》中，张飞指责关羽畏惧与吕布交战的理由是“二哥哥你枉将左传春秋看”；在《关云长千里独行》中，甘夫人

误以为关羽因曹操的优待而忘却桃园结义的情谊，责备关羽“今日个你建节来封侯，登时间忘旧。知书的小叔，你可便枉看了些左传春秋”。显然，在元杂剧三国戏里，关羽不仅是一员虎将，也是一位熟读《春秋》的儒将。要知道元代知识分子剧作家是“以史写心”，在关羽身上投注了自我对政治与历史的感悟，隐晦地表达自我的“主体意识”，使关羽身上流露出一种知识分子气质，更能引起时人共鸣。

诸葛亮形象的发展大体经历了“正（蜀吴）——反（曹魏和西晋）——合（东晋）”的螺旋式演进思路，东晋时期的诸葛亮形象——“忠贞”的象征和“智慧”的化身，已然成型。至隋唐宋元时期，在民间文娱潜移默化的影响下，东晋成型的诸葛亮文化形象已深入人心并进一步民间化。在《三国志平话》中，诸葛亮的身份比较矛盾，一面说他是“村夫”，将其平民化，借此拉近诸葛亮与大众的距离；一面又说他是“神仙”，将其神话化，充满着浪漫主义想象色彩。在元杂剧中，虽然有称诸葛亮为“懒夫”“村夫”的，但总体上是将他塑造成一名神机妙算的道士。在《博望烧屯》《黄鹤楼》中，他都是自称贫道，在衣着上是道士装束，如“身披七星锦绣云鹤氅”，“挥羽扇，戴纶巾”；他神机妙算、料事如神，如在《关张双赴西蜀梦》中，他观看天象，见将星黯淡，预言西蜀大将有难，果然传来关、张二人的死讯；在《两军师隔江斗智》中，他“祭得三日三夜东风”，才有火烧赤壁的大捷；在《十样锦诸葛论功》中，他自称“我前知五百年，中知五百年，后知五百年，共计一千五百年”。其实，在元代三国戏中，除了诸葛亮，庞统、司马徽、徐庶等人都是道士化形象，这与元代道教尤其是全真教的广泛影响有重要关系，元代文人将道教的某些元素与民间传说故事相糅合，于是创作了诸葛亮等既具有强烈时代性又兼具民间特点的道士化形象。

在三国戏中为人称道的还有刘备与诸葛亮等人之间的君臣关系。中国古代文人的最高理想是“为帝王师”，帝王礼贤下士，文人自由地择主而事，充分施展经世之略，甚至引导君主，左右政局。这种“鱼水相合”的君臣关系是文人的政治理想，李白有诗云：“鱼水三顾合，风云四

海生。”诸葛亮因得遇明主，方才实现其宏图志向。在诸葛亮身上寄托着古代文人“为君师”的理想。虽然在《三国志平话》中，刘备也曾称诸葛亮为师父，但在元代三国戏中，“师父”“吾师”“尊师”用得更为普遍，除了刘备，关羽、张飞、赵云等人也尊称诸葛亮为师父。更有甚者，在《诸葛亮博望烧屯》中，刘备竟两次向诸葛亮下跪，一跪是为了让诸葛亮重用张飞，二跪是为了求诸葛亮原谅张飞，这是对正统的君尊臣卑关系的大胆虚构。元代知识分子抑郁不得志，他们追思诸葛亮的功德伟业，更为羡慕刘备与诸葛亮的“鱼水”之情。这些创作者们在吸收民间传说的精神时，也把自己心中欲“为帝王师”的从政理想融入其中，于是便有了这种师友型的君臣关系，便有了这种具有深远文化意义的诸葛亮形象。

元杂剧三国戏的语言经由文人润饰，较之平话等纯民间创作显得精致了，比如在作品中常有化用前人经典诗词曲文的情况，前述《关大王单刀会》第四折关羽上场演唱的【双调·新水令】“大江东去浪千叠”即化用了苏轼的【念奴娇·赤壁怀古】“大江东去，浪淘尽，千古风流人物”。但诚如王国维先生所言，元杂剧的语言特点是通俗、自然、气韵生动，它是杂剧作家“摹写胸中之感想，与时代之情状”，是“兴之所至”，因而是“中国最自然之文学”。故而，元杂剧三国戏的语言也就通体呈现出一种雅俗共赏的美学风格，与明清杂剧、传奇中的三国戏相比，这一特点更为显著。

此外，因为元代特殊的时代背景，三国戏中还流露着知识分子仕隐间的矛盾心态。在《诸葛亮博望烧屯》里，诸葛亮出山前一方面羡慕悠然的归隐生活，另一方面又想出走建功立业。当然最终他选择了出仕。不过，即便是在博望烧屯打破曹军后，仕隐间的矛盾仍萦绕诸葛亮心间，虽然他并没有选择再回卧龙岗。诸葛亮的矛盾心理恰是元代知识分子独特心态的映射。其他如刘备、关羽、张飞、徐庶、庞统、周瑜等人身上则表现出了强烈的追求功名的意向，显示了仕隐矛盾中“仕”的主导一面，这是一种“率意进取、建功立业的蓬勃向上精神”，它与宋元三国

诗词曲中流露的“悲观出世、跳出樊笼的情绪”十分不同，恰与唐代三国诗中那种追求功名的心态多有相似，只不过是后者的功名是“求之可得”的，前者是“可望而不可即”的，便只得“借助三国英雄圆之”。

总之，如果说《三国志通俗演义》的出现标志着三国故事的成熟定型，那么在此期间，三国故事也经历了一个由俗趋雅的过程。《三国志平话》是江湖“说话”人的底本，民间特色显著；元杂剧三国戏对民间故事做了一番整理、润饰，但基本上还是以民间传说为据，可谓是“三分史实、七分虚构”；至元末明初，罗贯中创作《三国志通俗演义》，一方面参照三国历史文献，一方面采撷民间流传的三国传说与戏剧，进一步对三国故事加工改造，铸就了这部“七分史实、三分虚构”的集大成之作，对后世三国戏的编演产生了重要影响。

第三节 明清杂剧、传奇中的三国戏

王卫民先生在《古今戏曲论》中提及："明朝近三百年，戏剧相当繁荣，但是据《三国志演义》改编的传奇剧本却屈指可数，只有王济《连环计》、无名氏《古城记》、维庵居士《三国志》、无名氏《草庐记》等少数几本。"作者简要分析了三国戏在明代显得黯淡的原因，比如在《三国志通俗演义》中，虽然涉猎的人物众多，但是绝对地以男性为中心，女性角色无非就是貂蝉、甘糜两位夫人、孙尚香等少数几个。而明代戏曲声腔中最为盛行且被视作"官腔"的昆曲却长于表现生旦故事，于是以帝王将相为中心的三国故事就不适合用昆曲演绎。另外，他还提出明中叶前期，统治者对戏曲的禁锢政策，在政治环境上也导致了三国戏创作上的萧索。王说有合理之处，但不少研究者对明清三国戏的"萧条"论断提出了反驳，学者张红波认为明清三国戏曲是一个不甚规范的概念，因为明代三国戏和清代三国戏之间存在着比较明显的不同。在明代，由于很少有文人投入到三国戏的创作中，因而明代三国戏在总体上更具民间性，与元代三国戏的关系更为密切；至于清代三国戏，尤其是在杂剧的创作上，因有较多文人参与其中，多是"借他人之酒杯，浇自己心中之块垒"，故事形态也就更为多样。

不过，我们还是可以将明清三国戏视作一个整体来通观。元杂剧三国戏存本较多，尤其是如关汉卿、郑光祖、高文秀等人创作的作品仍有留存。由是，生前，元代三国戏因有大剧作家的参与而成就显著；身后，元代三国戏又因这些作家的声名得以扬名。此外，如前所述，《三国志通俗演义》普遍被认作是三国故事成熟定型的标志，在元代三国戏创作之前或同期，民间话本集大成者《三国志平话》出现，元杂剧三国戏在三国故事发展演变过程中的地位也就可想而知了。并且作为三国故

事走向成熟中的一个重要过渡，与元杂剧普遍具有雅俗交融的特点一样，元杂剧三国戏具有典型的以雅融俗的气质，这种较为完整鲜明的特点也易于为人所识。凡此种种，关于元代三国戏的研究就比较乐观。与元杂剧三国戏相比，明清三国戏曲就不是那么幸运了。既然文献在很大程度上决定着后人的研究和论断，甚至是所谓“历史”与“真实”，那么明清三国戏曲文本的大量佚失无疑在很大程度上决定了明清三国戏的研究命运以及它在三国戏曲图景中的位置。然而，明清三国戏又是一种客观的存在，不仅在三国故事形态的演变中是历时性的一环，也因时代的不同而有着自己的性格。

徐渭在《南词叙录》中对元明之际的剧坛演变有这样一番描述：

> 元初，北方杂剧流入南徼，一时靡然向风，宋词遂绝，而南戏亦衰。顺帝朝，忽而又亲南而疏北，作者蝟兴，语多鄙下，不若北之有名人题咏也。永嘉高经历明，避乱四明之栎社，惜伯喈之被谤，乃作《琵琶记》雪之，用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已。

早期南戏被视作是“村坊小伎”，未能引起士大夫、文人的重视。高则诚投入《琵琶记》的创作，成为文人染指南戏的第一人，用“清丽之词，一洗作者之陋”，由此南戏的命运和气质开始改变。至于南戏何时发展为传奇，并没有统一的认识。郭英德先生提出三个要素，即规范化的长篇剧本体制、格律化的戏曲音乐体制和文人化的艺术审美趣味，他认为这是传奇戏曲区别于其他戏曲体裁的“文体特征”，这一文体特征的基本建构和本质蜕化，正是明清传奇史的开端与终结，他将明成化初年至万历十四年视作传奇的“生长期”。由宋元南戏发展而来的传奇，不仅继承了南戏的特色，也吸收了北杂剧的精华，成为中国戏曲发展史上的第二个高峰或黄金时代。

传奇在明初并不十分盛行，朱元璋建立明朝后，制定严酷的法律，加大对思想领域的控制，重新确立起儒学正统的权威地位。就戏曲创作和演出来说，《大明律》规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许装扮历代帝王后妃忠臣烈士先圣先贤神像，违者仗一百；官民之家，容令装扮者

与同罪……”明初艺术创作的环境并不乐观。不过，早已成熟的杂剧则与之有着不太相同的命运。有学者分析，朱元璋出身草根，历经战乱，嗜杀成性，虽然做了皇帝，但在自负的外表下潜藏着一颗自卑的玻璃心。他翦屠功臣、杀戮文士，其恐怖统治让人人自危。除了使用暴力，朱元璋也兼用怀柔手腕。明初北杂剧就进入了上层社会，在大明王宫里设有负责宫廷承应的教坊司、钟鼓司，里面有专职的剧本创作、演出人员。朱元璋亲赐亲王剧本、演员，数目达1700本，望他们沉湎于声色之娱，无心问政。宁王朱权与封地在河南的周王朱有燉等藩王府第都是杂剧的创作和演出中心。于是，杂剧虽在元末已出现衰败的景象，但在进入明代后的一段时间内仍在继续发展和繁荣。不过，此时杂剧的创作者主要是由宫廷艺人、御用文人和贵族藩王组成的，他们著书不用为稻粱谋，主要就是用杂剧弘扬教化。徐子方先生认为明初杂剧“由平民化向贵族化过渡”是杂剧入明后的第一次转变，这种转变使其失去了赖以生长和发展的土壤，也就“为自己进入死胡同作了准备”。然而，杂剧艺术并没有完全走向衰亡，如果说衰亡的话，那也“只是曾经称霸舞台的北曲联套演出形式的衰亡”，因为在朱有燉、朱权等人去世后，特别是从弘治年间的王九思、康海开始，经过杨慎、李开先，直到徐渭、汪道昆以致整个明中后期的杂剧作家，无不显示了“崭新的创作特色”，这是杂剧入明后的第二次转变，即“由贵族化向文人化的过渡”。明代杂剧因为吸收了南戏、传奇的优点，突破了元杂剧四折一楔子的体制，折数以剧情需要而定；演唱上也不再是一人主唱；曲调上不仅有南北合套，还有了全以南曲谱写的新形式。总之，明杂剧的两次转变，在创作特色上的不同也必然反映到三国戏上，前者如朱有燉的《义勇辞金》，后者如徐渭《四声猿》中的《狂鼓史》。

清代杂剧艺术总体上趋向衰落，与明中叶以后杂剧逐渐走向案头化一样，清代杂剧整体上也显现出案头化的特点。明清易代、历史兴亡的时代背景让剧作家们以愤懑的心情抒写出沉沦、悲怆的故事。至雍乾时期，虽也有蒋士铨、杨潮观、桂馥等人创作了诸如《四弦秋》《吟风阁

杂剧》《后四声猿》等反响不错的作品，但杂剧衰落的命运已经无法挽回。嘉庆以后至清末，杂剧已名存实亡。

至于传奇艺术，经过了漫长的生长期，在明万历十五年（1587）至清顺治八年（1651）进入了蓬勃兴盛的时期。传奇的兴盛由多种因素促成，经济的发展、政治统治的松动推动了思想的解放。晚明心学思潮与实学思潮汹涌澎湃，前者“主情”，掀起一股“尽情动俗”的传奇创作热情；后者讲求“经世致用”，传奇创作更加自觉地“关注现实”，表现出“鲜明的现实批判精神”和“忠诚的伦理救世思想”。以南曲戏文的发展来说，当它流布到各地时，与当地的方言语音、欣赏习惯等相结合，便产生了多种声腔。祝允明在《猥谈》中提出“余姚腔、海盐腔、弋阳腔、昆山腔”四大声腔。徐渭在《南词叙录》里也记述了当时流行的几种声腔及其流布地域：

> 今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之；称余姚腔者，出于会稽，常、润、池、太、扬、徐用之；称海盐腔者，嘉、湖、温、台用之。唯昆山腔止行于吴中，流丽悠远，出乎三腔之上，听之最足荡人。

在这四种声腔中，弋阳腔因其通俗与适应性强，流布十分广泛，在广大民间尤为盛行。它在流播中入乡随俗，又演变为具有各地特色的新腔，如青阳腔、乐平腔、徽州腔等。弋阳腔系总体上具有徒歌、帮腔和滚调的特点。

至于昆山腔，经过魏良辅等人的改革，较海盐又为轻柔而婉折，符合文人的审美情趣，特别是经由梁辰鱼所作《浣纱记》传奇的风行而得以向四方流播。

诸腔竞奏的剧坛和社会各阶层对戏曲的痴狂激发了创作者的创作热情，大量的传奇作品得以产生。我们所熟悉的传奇作家及其作品如汤显祖与“临川四梦”、沈璟与吴江派的作品、吴炳与《绿牡丹》、阮大铖与《燕子笺》等都是在这个时代出现的，当然也有三国戏。

清代的剧坛比较复杂，一是昆山腔的势力越来越小，二是地方戏的

勃兴与彼此争胜。清初，得力于主流阶层的追捧与扶持，昆山腔还能占据剧坛霸主的地位。李玉与苏州作家群及其剧作，李渔的戏曲创作，“南洪北孔”及其《长生殿》与《桃花扇》都是这个时期的重要代表。至于弋阳腔，它在清代更为流行，流布面积更大，在北京的弋阳腔因早已结合了当地语言和声调，即改称为“京腔”。至清中叶，地方戏普遍兴起，昆山腔和地方戏被时人分别被称作“雅部”与“花部”：

> 两淮盐务，例蓄花、雅两部，以备大戏。雅部即昆山腔。花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。

“雅”即“正”，“花”是“杂”，“雅”与“花”之别沿袭了中国古代正统文学中的雅俗观念。地方戏虽然被蔑称是“花部”，但它的日渐兴盛却使得昆山腔岌岌可危。二者的博弈以清代中叶发生在北京剧坛的三次交锋最有代表性，第一回合是康熙中叶以后京腔与昆山腔之争，最终因统治者的插手，京腔在整改后进入宫廷，和昆山腔一道成为御用声腔。第二回合是乾隆四十四年（1779）京腔与秦腔的交锋，虽然最终也由清廷出面禁止魏长生等秦腔艺人在京演出，但无形中却推动了秦腔在其他地方生根发芽。第三回合是乾隆五十五年（1790）四大徽班晋京庆贺乾隆八十大寿，花部取得了完全胜利，昆曲已难挽颓势。

一方面是传奇依托的主要声腔的衰败势必影响创作走向衰落；另一方面是乾隆以后加紧了对知识分子的思想钳制，阶级矛盾、民族矛盾尖锐，创作者变得谨小慎微，传奇剧坛便日渐沉寂。

“花雅之争”后，在京的徽班广纳博取，吸收汉调、秦腔、昆腔等多声腔的精华，京剧就此诞生并开始广泛流行。张红波先生认为清初毛纶、毛宗岗父子评改的《三国演义》（即“毛本”）在清代广受推崇“直接推动了三国戏曲的流行”，而“花雅之争”也为三国戏曲“从相对的衰落走向繁盛提供了一个很好的契机”。三国戏创作的热潮由京剧等各种地方戏曲接续，它们揭开了三国戏曲的新篇章。今天所能看到的流传在舞台上的三国戏曲，当然要受到宋元以来各种三国故事的影响，但更多是

在毛本《三国演义》的基础上创作的，比如京剧三国戏、川剧三国戏，当然还有越调三国戏，这是另外一片天地，将会在其他章节展开。

明清三国戏曲都有哪些剧目呢？

明杂剧三国戏有26种，其中留有存本的有5种：

朱有燉作《关云长义勇辞金》。述刘备与曹操大战，刘备败走。关羽暂居曹营，为曹操斩杀袁绍大将颜良。后关羽得知刘备下落，乃挂印封金，辞别曹操。元杂剧有《关云长千里独行》，但为女角主唱的“旦本”；此剧为男角主唱的“末本”。

教坊编演《庆冬至共享太平宴》。述诸葛亮奉刘备之命，在西川设太平宴犒赏功臣（与史籍无考，亦不见于《三国演义》）。

徐渭作《狂鼓史渔阳三弄》。为其《四声猿》杂剧集之第一种（其他为《玉禅师翠乡一梦》《雌木兰替父从军》《女状元辞凰得凤》）。述祢衡被曹操杀害，在阴间受判官敦请，面对曹操亡魂再次击鼓痛骂，历数曹操罪责。

汪道昆作《洛水悲》。述曹植求甄逸女不得，曹操将甄逸女赐予曹丕。曹丕称帝后，曹植入朝，曹丕以甄后枕示之，时甄后已被害死。曹植还至洛水，思念甄后，感怀作《洛神赋》。

陈与郊作《文姬入塞》。述蔡邕女蔡文姬因战乱被胡军收入左贤王帐下，在馆驿题词抒发悲恨。曹操经过此地看见题词，遂命人重金赎回文姬，让其继承父业，整理史籍。文姬既思念故国，又舍不下儿子，在矛盾纠结中踏上回国征程。元杂剧有《蔡琰还朝》。

另有丘汝成作《诸葛平蜀》存一折。其余20种全部散佚。

明传奇三国戏有29种，其中留有存本的有7种：

王济作《连环记》。述汉末董卓专权，恃义子吕布勇武，欲谋篡帝

位。司徒王允定下连环记，先赠貂蝉予吕布，又送貂蝉与董卓。董吕二人反目成仇，吕布诛董卓，貂蝉遂配吕布。

高濂作《陈情记》。述李密由祖母刘氏抚养成人，李密侍祖母甚亲。晋武帝屡次征召李密入朝为官，李密皆以祖母年迈而上表推辞。待祖母卒，乃应诏而出。

无名氏作《古城记》。述徐州大战后，刘、关、张失散，关羽护嫂降曹。曹操对关羽加官晋爵，以美女黄金赏之，关羽不为所动。得知刘备下落后，关羽携嫂过关斩将，至古城与兄弟团聚。元杂剧有《关云长千里独行》《关云长古城聚义》等。

无名氏作《草庐记》。从徐庶荐诸葛亮，刘、关、张三顾茅庐始，写至刘备西川称帝终，人物众多，事件繁杂，重点刻画了诸葛亮的形象。

纪振伦作《七胜记》。述诸葛亮安居平五路，南征孟获，七纵七擒，孟获心服，归顺西蜀。

无名氏作《锦囊记》。述孙权欲夺回荆州，与周瑜定美人计，伪以妹许刘备，欲借机禁刘备为人质。诸葛亮劝刘备将计就计，密授赵云锦囊，嘱其危难时拆阅。最终刘备携孙夫人安然得归，周瑜赔了夫人又折兵。元杂剧有《两军师隔江斗智》。

邹玉卿作《青虹啸》。述曹操杀董承，并杀董贵人、伏皇后。董承子董圆投奔司马懿，改名为司马师。董圆妻伏氏救出董贵人遗子。汉太子成人后携青虹剑寻董圆。司马师废曹芳，汉太子即位，封司马师为晋王。乃翻案之作。

另有沈璟作《十孝记》第七剧《王祥卧冰》、第十剧《徐庶孝义》留有残曲，《桃园记》存有4出，其余19种全部散佚。

清杂剧三国戏有15种，分别为：

郑瑜作《鹦鹉洲》。述祢衡的游魂重到鹦鹉洲，与鹦鹉边走边谈。鹦鹉不断发问，祢衡作答，为曹操辨冤翻案。

来集之作《阮步兵邻廨啼红》，又名《英雄泪》。述阮籍为步兵校尉时醉卧当垆少女之侧，忽闻邻女夭亡，往而抚棺痛哭。

徐石麟作《大转轮》。述落魄书生司马仲相骂天，玉帝让他断汉初疑狱。因其意见甚合帝心，被赐改名为懿，由他完成天下一统。《三国志平话》开篇即司马仲相断狱事，有四句开场诗：“江东吴土蜀川地，曹操英勇占中原。不是三人分天下，来报高祖斩首冤。”当与此剧类同。

尤侗作《吊琵琶》。述昭君出塞事，与元杂剧《汉宫秋》类同。末折增入蔡文姬由汉入胡事，蔡文姬携酒至青冢祭奠昭君，弹奏《胡笳十八拍》，寄托哀思。

南山逸史作《中郎女》。述蔡文姬被曹操赎回，与董祀成婚，继志修史。

边汝元作《鞭督邮》。述张飞鞭打督邮事。

吴震生作《世外欢》。述蔡瑁事。蔡瑁虽与曹操相交，又有堂姐蔡氏引荐，却无意出世。蔡瑁娶妻赵氏、陈氏，经商致富。后又被赐田封公，享受世外富贵之欢。乃翻案之作。

唐英作《笳骚》。述蔡文姬出塞事。

杨潮观作《穷阮籍醉骂财神》，为《吟风阁杂剧》之一种。述阮籍路过钱神庙，对着财神嬉笑怒骂，讽刺世间好利之人。

杨潮观作《诸葛亮夜祭泸江》，为《吟风阁杂剧》之一种。述诸葛亮南征，命魏延为先锋。蜀军行至泸江，瘴气大起，军马不能渡。诸葛亮招来当地女酋长忙牙姑问明情由，亲写祭文祭奠死者，又命忙牙姑舞送神曲，阴风得散，军马安然渡江。



清代绘笔印版年画《火烧葫芦谷》（中国美术馆藏）

周乐清作《丞相亮祚绵东汉》，为《补天石传奇》之一种。述司马懿父子兵败葫芦谷，被大火烧死。诸葛亮北伐胜利，北地王刘谌继位，东吴请降，天下一统。诸葛亮归隐。乃翻案之作。

周乐清作《真情种远觅返魂香》，为《补天石传奇》之一种。述荀奉倩事。因奉倩乞得返魂香，其妻病转，夫妻偕老。乃翻案之作。

黄燮清作《凌波影》。述曹植与洛神事。明杂剧有《洛水悲》。

无名氏作《文姬归汉》。述文姬归汉事。

无名氏作《祭泸江》。述诸葛亮南征祭奠泸水事。与清杂剧《诸葛亮夜祭泸江》类同。

清传奇三国戏有24种，其中留有存本的有9种：

范希哲作《补天记》。述曹操杀死伏后全家，伏后之魂述冤于女娲。伏后魂魄附身周仓，嘱关羽尽忠报主。女娲告知伏后，其前身是吕后，曹操前身为韩信，今世遭遇俱是前世报应。女娲又让伏后目睹曹操死后身受地狱之苦，以平其怨愤。

曹寅作《续琵琶》，又名《后琵琶》。述蔡文姬入塞及归汉事。

夏纶作《南阳乐》。述诸葛亮北伐胜利，俘虏魏文帝曹丕。北地王

刘谌伐吴胜利，于是天下一统归汉室，诸葛亮归隐南阳。乃翻案之作。无名氏作《祭风台》。述赤壁战役事。与楚曲《祭风台》不同。无名氏作《西川图》。述刘备入吴招亲故事。

维庵居士作《三国志》。述魏、蜀、吴三国鼎立故事。

范希哲（一说无名氏）作《双瑞记》。述周处除三害事。隋代傀儡戏、宋元南戏有相关出目。故事发生于三国末年，《三国志平话》《三国演义》均不著。

无名氏作《樊榭记》。述东吴官吏刘纲事。刘纲会法术，为政清明。后与夫人一同仙去。事不见于《三国演义》。

周祥钰、邹金生等作《鼎峙春秋》。述魏、蜀、吴三国鼎立事。该剧与《劝善金科》《升平宝筏》《忠义璇图》等均为清宫内廷演剧所制，作者多为翰林院的词臣。关于这部戏的创作方式及背景，周贻白先生在《中国戏曲发展史纲要》中有着详细论述：

> 这部戏基本上是就元、明以来一些旧有的杂剧、传奇重加编理，使其首尾衔接。……其间虽有新撰文词，但皆为剧情上枝节问题的增删润饰，而其最后结局，则以三分归于一统，昭示着“天下分久必合”的主旨，其间隐寓有当时满族统治中国，实为天命的意思（满族部落入关之前建立后金国，其年号即为天命）。同时，康熙年间削平三藩（平西王吴三桂、定南王孔有德、平南王尚可喜），也当为编理这部戏的寓意。

该剧共有240出，当为历代三国戏中篇幅之最。

另，无名氏作《平蛮图》存33出、无名氏作《黄鹤楼》存2出；洪昇作《锦绣图》（又名《西川图》）、无名氏作《古城记》存佚难定。其他均已散佚。

纵观明清三国戏，它们作为一个整体又有什么特点呢？

第一，就主观倾向而言，依然是以蜀汉为绝对的中心。在明清两代的三国戏中，蜀汉集团的成长、壮大等成为叙述重点。在具体方式上，除了将蜀汉集团的人物如刘、关、张、诸葛亮等作为主角和正面人物

外，同时也通过贬低曹魏、东吴集团的人物来拔高、突出蜀汉集团人物，尤其贬低东吴集团。在元代戏曲中，孙坚是被贬低的中心，在元杂剧《三战吕布》《单战吕布》中，孙坚骄傲自大，又言而无信，最后落得个被张飞戏弄的下场，犹如小丑一般。至于东吴的另一个中心人物周瑜，在元杂剧《周公瑾得志娶小乔》中，周瑜称得上意气风发的少年，又顺利抱得美人归。但到了明清戏曲中，不管是在“黄鹤楼”“芦花荡”，还是“赤壁战役”中，周瑜甚至被描摹成了小人。

第二，明清三国戏尤其是清代三国戏出现了很多翻案作品，主要是翻历史定局之案，在《丞相亮祚绵东汉》《南阳乐》中，蜀汉最终实现了天下一统，诸葛亮功成身退，归隐南阳。在《青虹啸》中，董承子董圆投奔司马懿，改名司马师，最终由他废魏帝曹芳，以报曹操灭董门之仇。在《世外欢》《真情种远觅返魂香》中，蔡瑁、荀奉倩都各遂其愿。另有“转世”“果报”等叙事方式，也可看作是另一种翻案文章，在《补天记》《大转轮》中，汉献帝的宫廷悲剧实乃汉代开国时即种下的恶果。

第三，明清三国戏中有一些特殊作品，小说中着墨不多甚至没被提及的某些三国人物在三国戏中却成了叙述的中心。其中数量最多的就是表现蔡文姬的作品，如明杂剧《文姬入塞》，清杂剧《吊琵琶》《中郎女》《笳骚》，清传奇《续琵琶》等。在明清易代的社会变动中，蔡文姬由汉入胡、又由胡归汉、续编史书的经历就有了深刻的文化意蕴。此外，曹植、阮籍、祢衡、荀奉倩、周处、刘纲等人也被剧作家触及，曹植、阮籍等人的文人身份显著，他们出现在杂剧作品中与明清杂剧尤其是明杂剧第二次转型后的文人化倾向密切相关。与传奇更重情节不同，走向案头的文人化杂剧更重抒怀，是要“借他人之酒杯，浇胸中之块垒”，于是便有了《狂鼓史渔阳三弄》《穷阮籍醉骂财神》等讽世骂天之作。

第四，在人物描写方面，如果说在宋元说话与元杂剧三国戏中，张

飞是最突出的人物，有关他的叙事明显多于其他人；那么，在明清三国戏中，张飞的地位逐渐下降，诸葛亮、关羽成为最突出的人物。这种变化首先与三国戏的创作者有关，相较于元杂剧而言，明清三国戏的写作者大多是文人，较为粗线条的张飞不太符合他们的口味。其次，清初毛本《三国演义》出现，尊刘贬曹的正统观和天命论更加强化，作为智慧、忠义代表的诸葛亮与关羽的地位就势必提升。在元杂剧三国戏中，诸葛亮总体上被塑造为一个神机妙算的道士，带有强烈的时代特点与民间趣味。在明清三国戏中，诸葛亮道士的特点有所弱化，更为突出的是他的智谋和品德。前者表现在三国争斗的风云际会中，诸葛亮总能比曹魏、东吴的将帅智高一筹。明清三国戏中还出现了不少诸葛亮南征的剧目，如《七胜记》《祭泸江》《忙牙姑》《平蛮图》等。诸葛亮为了不辱使命，完成复兴汉室大业，就要不断征伐。这是他对刘氏君主及其所代表事业的忠贞表现。而征伐就要有人丧命，明清三国戏较多地刻画了诸葛亮对人民与军士的体恤，这在他祭奠泸江时有浓墨表现。此外，明清三国戏中的诸葛亮还有隐士风范，在一些翻案作品如《南阳乐》中，诸葛亮完成了复兴汉室的大任后，选择归隐南阳。如果说在元杂剧三国戏中，诸葛亮仕隐间的彷徨最后多以入仕占据上风，这是元代文人欲建业立功而无门的一种理想化表达；那么到了明清时期，出世既然不是被动的，诸葛亮的归隐是在实现了个人夙愿后的一种人生选择，就不会给人一种历史沉重感。至于关羽，他从历史三国中的一个普通武将，由宋代到清代不断被“加官晋爵”，由侯而公而君而王至帝，官方与民间对关羽的崇拜日盛。在元杂剧三国戏中，虽然张飞的戏份很多，但关羽也始终是主角之一，还表现出儒士化的色彩。关羽的主要特点是勇猛、忠义。相较于张飞，关羽的故事兼具了文人叙事与民间叙事的双重特点，在热闹的打斗故事的外壳之下，关羽故事的内核是“义”。与“仁”相对，“义”是与他人的关系为中心，关羽身上体现的“义”通行于整个中国社会阶层。对于江湖社会而言，“义”的重要性超乎一切；对主流社会而言，如果刘备是汉室的正统一脉，关羽对刘备的义就很容易转化成对朝

廷的忠诚。明清三国戏顺应了关羽崇拜日盛的社会环境，一方面戏中关羽的地位提升、形象提纯，另一方面作为关羽重要对立面的东吴集团也就被更为贬低。在清宫大戏《鼎峙春秋》中有相当一部分剧目以关羽为中心，甚至有学者认为这部戏的编撰是“清廷崇祀三国蜀汉的关羽，至封其为协天上帝，其间具有借以笼络当时的蒙古盟旗的作用”。至于曹魏集团，以曹操为例，与小说相比，明清三国戏曲更强调忠奸斗争，曹操的形象也更为单纯，突显其奸诈、阴险与恶毒。



洛阳关林内明代碑文

第五，就美学特点而言，与元杂剧相较，明清三国戏的风格更加多样。明代三国戏尤其是传奇很少有文人参与创作，总的来说民间性更强，与元代三国戏的关系更为紧密；清代三国戏尤其是杂剧有较多文人参与，加之毛本《三国演义》的广泛传播，其样态显得更为丰富。

清中叶以后，历史的风起云涌、各种地方戏的兴起、毛本《三国演义》在社会各阶层的流传、历史上三国戏创作与演出的积累等，在这诸多内外部因素的影响下，京剧和其他地方戏掀起了一个编演三国戏的新热潮，这些三国戏大多在日后成为各剧种的传统剧目。与地方戏兴起相伴的是它们之间为生存展开的热烈竞争，在中国社会走向近代以后，这种“厮杀”更为激烈，犹如东汉末年各种势力间的纷争。



周口关帝庙戏台 农历正月初一，庙内人山人海

第三章 三国鼎立——越调的社会文化变迁

明代和清代中叶以前，昆曲在河南最为盛行；至乾隆年间，除了昆曲外，梆子、罗戏、卷戏、越调、大平调、怀梆、大弦子戏、花鼓戏、二簧、眉户等都有了自己的班社和演出活动。从鸦片战争到中华民国成立，河南本土又产生和流入了不少剧种，如百调子、枣梆、柳琴戏、道情戏、嗨子戏、梁山调、二夹弦等，京剧也在道光末年传入。各剧种相互竞争，兴衰沉浮，卷戏、罗戏等古老剧种逐渐示弱，越调在这一时期迎来了自己早期的繁荣，戏班多达一百余个；河南梆子亦有较大发展，至清末，开封、商丘附近的县城和乡村已没有剧种能与之抗衡。总体而言，大多数剧种主要上演的是历史题材的袍带戏、征战戏，素材多来源于《三国演义》《封神演义》《说唐》《水浒传》等历史演义故事，大都由艺人集体创作，口耳相传。演出场所仍以高台、戏楼为主，应酬人们生活中的敬神、喜庆等活动。1911年以后，各剧种的生存境遇出现了重大变化。

19世纪中叶以来的中国面临着三千年未有之大变局，20世纪尤其成为中国历史发展的重要转折时期，古老的中华民族在主动被动中逐渐迈入现代社会。传统戏曲作为一种上层建筑，在“启蒙与救亡”这一双重变奏主题的裹挟中迎接着新的挑战与机遇。从外部看，各剧种在新形势下轮番竞艳；从内部看，剧种自身也在悄然变化。

第一节 逐鹿中原：民国时期的越调步伐

20世纪上半叶是河南越调发展的重要时期，这一阶段的越调一方面承续传统形态，一方面吸纳着新世纪的改革气韵，表现出不同以往的现代特质。越调在与群雄逐鹿中原的过程中出现了三个重要变化：首先，越调从山乡僻壤开始进入中心城市，逐渐为市民观众及知识分子所关注；其次，伴随女性演员走上舞台及“外装戏”时代出现，在演出剧目、音乐体制和表演特征等方面，越调传统形态发生重大改变；再次，产生且最初活跃在南阳地区的越调自从流播于豫省中东部后，在新的发展机遇下，“上头”越调有了渐兴之势。凡此种种，塑造了河南越调在20世纪上半叶的基本面貌。

一、城市、知识分子与越调

晚清到民国时期，戏剧的生成和发展与城市的关系非常密切。在此时间内，有众多的戏剧艺术家、活动家及理论家活跃在城市舞台，与此相关的是，戏剧潮流的演变、戏剧的各种演出也多与城市密切相关，而“社会政治和文化”对戏剧的影响亦是以“这一空间”为中介的。当然，就全国而言，与戏剧关系至为紧密的城市当属北京和上海这两大中心；同时还包括在不平等条约中开放的一些口岸城市。就河南省而言，这个中心舞台必然是彼时的省会开封，也包括郑州。

按照传统戏班的组织原则，越调班社可分为窝班（即科班）、江湖班（即民间职业剧团）和海神班（即农村业余剧团）三种形式，又有官办、民办和民办官助等不同性质。长久以来，河南越调戏班活跃在山乡的庙台、广场，从19世纪30年代到20世纪40年代初的百余年间，河南全

省近百个县市都曾有过越调班社。随着民国道路交通的发展，京汉铁路沿线的城市逐渐崛起，城市娱乐业随之迅速发展。此时越调班社繁多，特别是名伶不断涌现，越调在乡间高台“做场”的同时，进入城市剧场演出也成为一种时代选择。

省会开封自然是越调艺人最向往的中心，但进驻开封并非易事。清末，京剧传入河南并在全省范围内迅速传播开来，尤其是在交通较为发达的大中城市，而省会开封即是京剧的重要演出基地。此时，开封除了有春台班、丹桂班、长庆班、万顺班、新荣升班等13个班社外，还有正俗学社、康乐社、阳春国剧社、绕瀛洲等京剧票房。广智院和醒豫舞台是京剧在开封的专门演出场所。在抗日战争爆发以前，京剧名家汪笑侬、梅兰芳、姜妙香、王又宸、言菊朋、程砚秋、尚小云、俞振飞、谭富英、盖叫天等曾先后到开封演出过。

民国初年，豫剧在中心城市的影响并不大，《强国公报》为豫剧天兴班将要在省城演出做了一次报道：

> 河南戏剧，归分为京调、梆腔（河北梆子，又名京梆）、本梆（指河南梆子）三派。京调、梆腔均有剧场开演，唯本梆不过出演高台，向无在园开演卖座者。现有天兴班主具禀，按例纳捐，演剧卖座，已奉批准试演三个月，再候定夺。

遗憾的是，虽然豫剧要在城市剧场演出的消息登出了，但尚未看到该报对天兴班日后的具体演出情况进行跟踪报道。著名豫剧改革家王镇南先生曾谈及豫剧早年在城市的发展概貌：

> 豫梆戏通称为粗梆戏，一向是在外县村中演出。在大城市里逢到庙会，小街僻巷里有时看到这种戏。开封是河南省会，1926年以前没有开院营业的豫梆戏，在那时候有人在相国寺里搭两个席棚园 子试演……

一般认为豫剧进入城市的时间大约是在19世纪末到20世纪30年代间，豫剧正在从乡村、中小城镇的土台向中心城市的剧院转移。然而此时的豫剧没有脚本，演员扮相也不美观，虽也叫梆子戏，但与冀、陕、晋梆相比，“未免过于粗俗，唱词亦不文雅，说白完全土语，又觉鄙俚，使人听之殊觉不耐”。豫剧想要占领城市舞台，必然要进行一场重

大改革。幸运的是，豫剧得到了诸如樊粹庭、王镇南、张介陶、李令吾等知识分子的关注，他们同陈素真、常香玉、徐艳琴、阎立品等演员形成了一个个“强力集团”，使“粗梆子”发生了一系列变革，进而在20世纪30年代以后长期占据河南中心城市，逐渐成为豫省第一大剧种。

至于河南曲剧，它的“年龄”并不大，最初由民间社火中的“踩高跷”与“俗曲小令”相结合产生一种表演样式，之后又发展成为与祭祀有关的“蜡花戏”，此时它仍旧是民间社火的重要组成，但演出时已扔掉了跷腿。从民国开始，不断有演员尝试将其搬上舞台演出，尤其是刘落（宗卿）、朱万明等人在1926年“扮上”登台后，代言体的演出形式就再也没有中断。从1927年开始，城市的席棚子戏院已卖票公演，“高跷曲”进入了“高台曲”时代。学界便习惯上将1926年认作是作为剧种的河南曲子戏的正式形成时间。不过，此时的曲剧还多是在农村活动，它发展的高峰在30年代以后，尤其是中华人民共和国成立前期。

不难看出，河南越调早期在城市尤其是开封演出的主要竞争对手即是京剧及改革后的豫剧。越调想要取得自己的一席之地就必须有过硬的剧目和演员，当然外界的助推力也是必要的。

依据现有资料，越调最早进入的中心城市是郑州，民国四年（1915），新郑戏班著名优伶和尚娃先在郑州平阳里搭席棚作戏院，于5月3日起在天中里路西经过修理的旧戏院演出。同年，开封巨贾李某在开封设立文明茶社，从上海购买各种行头，聘请舞阳县北舞渡的越调班于10月到此演出。民国二十一年（1932），新郑四街戏受邀在郑州大坑剧院演出，其班社演出阵容齐整，包括姜阁（须生）、高耕种（须生）、马禄（旦）、杨四儿（丑）、李小根（小生）、祁化平（花脸）及坤伶刘莲蓬，他们在郑州演出数月。除了女演员的出现为越调班社增添了活力外，该班的杨四儿和姜阁等均是民国时期的著名越调艺人。杨四儿的代表作是独角戏《扳干柴》，他一人分饰生、旦、净、丑四角，演唱越调、汉剧和梆子三个剧种，冯玉祥夸赞他是“滑稽大王十二能”。

全面抗战爆发之前，女性演员如张秀卿、杨桂芝、“八岁红”等亦曾在开封永安舞台演出。

《河南民报》1937年6月3日第七版刊登开封各剧场演出消息，越调女演员杨桂芝、张秀卿在永安舞台日、夜场分别演出《闹沙湾》《送灯》

民国时期，越调登陆城市舞台并引起极高关注的当属“南阳大越调”在省会开封的两次长达数月的演出活动。

1 .“南阳大越调”轰动开封舞台

学界一般认为豫西南与鄂西北交界地带是越调最初的产生地域，而河南境地邓县（今邓州市）即河南越调故乡。作为越调的兴起之地，邓县越调班社和名伶辈出。

邓县罗庄越调班社始建于清光绪二十三年（1897），民国初年，管主王鸿岑聘请了著名越调艺人罗金章掌班。该班集结了罗金章（红生）、筱金钩（旦）、小玉枝（旦）、丁冠章（丑）、王宝年（旦）等艺人。常演出剧目有《送灯》《拾玉镯》《长寿山》《游四门》《三传令》《打金枝》等。民国六年（1917）元月初，应王庚先邀请，罗庄越调班由邓县抵达开封。

进城以后，罗金章、筱金钩和小玉枝等曾将罗庄戏班改称为颇具城市气质的“公议社”越调班，“大胆”在丰乐园卖票演出。丰乐园坐落在开

封马道街路东，是“河南首座建筑宏伟、设备完善、以演京戏为主的新式剧场”，其观众多为中上层社会人士，票价高昂，池座每位都要“二百八十文”。公议社越调班在丰乐园每天分日戏和夜戏两场演出，上演的剧目有《两狼山》《蝴蝶梦》《伯邑考焚琴》《截江》《张权哭监》《罗章跪楼》《翠华宫》等。这些剧目都是南阳越调的拿手戏，为看多了京戏的河南观众带来了一种别样的情调。不过，一些习惯了欣赏京剧的知识分子难免会嫌弃越调的土腔土调。在资产阶级戏剧改良风气的影响下，河南境内也开启了轰轰烈烈的戏剧改良活动，较为著名的当属由进步人士组成的新剧团，他们曾聘请刘艺舟为首的一批戏剧改革活动家监理剧团，丰乐园就尝试在京剧演出中加演文明新戏，但普通民众开始还不以为然，引得知识分子悲从中来、感慨万千。

豐樂園

公議社越調班

初十日日戲

程官耀 吳正穌 羅金章 筱金鈎 婁福海 蕭慶奎

伯邑考

樊琴

初十日夜戲

吳 任 筱

三 立

正蘇 蕭 慶 奎 正 花

薇江

王福朝 王保年 筱喜雲 羅金章 筱金鈎 筱玉枝 筱正花 程官耀

全本

張權奕監

《时言报》1917年2月1日刊登公议社越调班在丰乐园演出消息

公议社越调在丰乐园的演出也曾被一些“进步”人士责难：

> 戏剧亦为通俗教育之一部分，……以求文明进步，今省城丰乐园之越调开演以来，如《罗章跪楼》《翠华宫》等剧，淫艳异常，与风化大有关碍，警察处将令停演此等淫剧，如有犯，即时着其歇业罚办，并派该管区员视察云。

不知是出于同行的嫉妒，还是因越调艺人在选择演出剧目和场所前没有事先做足功课，他们在丰乐园的演出遭遇了阻力。与之同时，越调班集中在开封北羊市老戏园演出，主打“南阳大越调”招牌。该戏园坐落在开封羊市街北头路东，始建于清光绪年间，为开封较早的席棚茶园。最初该茶园并不专售戏票，以茶资即可观戏；后来茶园改建成了戏园，开始卖票售座。相较于丰乐园，在北羊市老戏园看戏的观众群更为广泛，大部分是社会的中下层人士。越调在这个地方的演出获得了空前成功：

> 最近北羊市又来有南阳大越调一班，戏价则较土梆为昂（池座每位二百四文），而演唱已数周，坐客竟常满。

虽然不乏打广告的嫌疑，但越调在北羊市的演出的确征服了省会的不少观众，一些知识分子也开始摒弃越调“无评论之价值”的傲慢态度，并留意到越调的“源流”：

> ……南阳大越调，据传闻，越调为越王勾践所留，越败于吴，处卧薪尝胆之际，行十年生聚、十年训练之策，其境甚苦，而俗不禁淫，故其为曲也，每以淫剧、悲剧擅长，今睹越调所演各剧盖信然。

男旦筱金钩擅于刻画各种旦角人物，他的表演活灵活现，受到的关注最多，仅《豫言》报一家即连续发表数篇评论谈及筱金钩其人其艺，认为他“堪可并驾梅郎（梅兰芳）”。其中，署名“愁红”的一位看客撰写了长文《筱金钩比》分两次连载于《豫言》报：

> 未征逐于歌场者数年矣。自越调开演以来，而筱金钩之名震破耳鼓，昨偷暇观之，果然名下无虚。因援罗虬比红儿诗之例，杂忆生平所见各伶与筱金钩相较……，既示不忘故剑之意，亦以增筱金钩之声价也。

筱金钩与梅兰芳

以筱金钩与梅兰芳相提并论，未免骇人听闻，然筱金钩之花容玉貌，确有酷似梅郎之处，此曾睹二人者所共知也。不过梅郎幸生于通都大邑，故成名也大。金钩不幸而生于穹乡僻壤，故知之者鲜。

其后又在扮相、表演艺术、创作态度、待人接物与体态、发展前途等方面与京剧、梆子名演员贾碧云、东方亮、李剑云等人一一比较，筱金钩无不显示了自己的优势。

除了筱金钩，小玉枝的表演也得到了赞扬：

……第一场小玉枝饰雪雁，应戚夫人之请……其做工甚好，几段慢板唱工亦好……能令人随之泪下。……若能细心体贴，当执越调青衣之牛耳云。

《审头刺汤》出自明末清初李玉编写的传奇《一捧雪》，越调将传奇剧本改编演出并如此精到动人，可见当时南阳大越调的实力。

筱金钩称得上是越调色艺双全的男旦艺人，当时的中上层社会还流行狎旦的风气，他们对筱金钩和小玉枝给予了更多的关注也是自然的。越调、豫剧早期主要上演的是历史题材的袍带戏、征战戏，以红生、净行等“外八角”为主，如掌班罗金章就是该班首屈一指的须生演员，曾出演《篡御状》中的杨六郎，报上称他“口白颇沉重得势”，大都由其演出压轴戏。然而，女性角色的表演毕竟受到了关注和认可，城市观众欣赏趣味的变化在某种程度上也暗示着越调日后的“性别”风格转变。

总体而言，邓州罗庄越调班在开封的演出是成功的，毕竟省城藏龙卧虎，除了京剧、汉调二簧的固定市场外，亦有梆子的乘势追击，不少知识分子又醉心新剧，越调能够在开封演出三个多月并取得声誉和经济效益已实属不易。不过，他们并没有长期占据中心城市，不久便退出了开封舞台。是离家久远、思乡情切？是没有建立稳固的根据地，培养稳定的观众群？还是没有强有力的靠山？……个中缘由，任人评说。

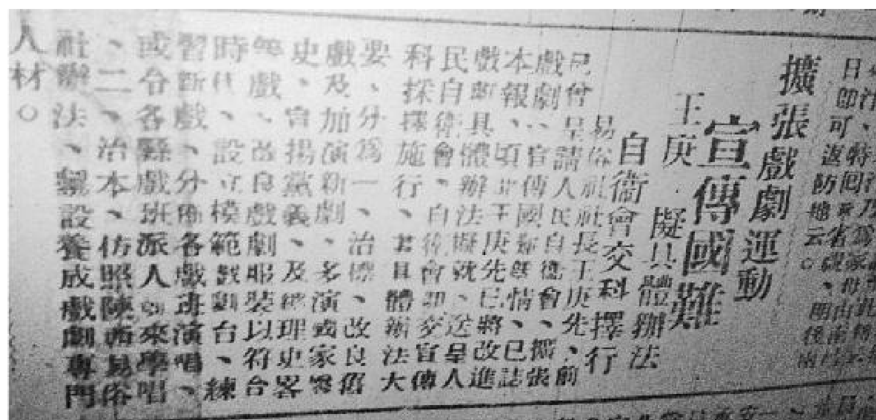
名伶筱金钩不仅赢得知识分子的喜爱，民间也流传着关于他的各种俗谚。可惜的是，筱金钩在这次开封演出以后便下落不明，一说是被歹

人掠走；一说是遭人诱骗，遂看透世情，遁入空门。这不仅是南阳越调的损失，也是整个越调的损失。

2 .知识分子与越调改良

民国二十二年（1933）邓县文渠越调班再次登陆开封，该班由名伶孙万富（旦，艺名“回子”）和史道玉（生，艺名“玉娃”）掌班，因而又有“回子、玉娃的戏”之称。此外还有李相公（红脸）、李春发（花脸）和王士进（丑）等名伶加入，曾进入开封演出的罗金章也跟班前往。

不过，越调戏班刚开始的演出并不顺利。其时河南的政治文化与戏曲生态已经发生改变。冯玉祥在1922年、1927—1929年两次主豫，第二次时间较长，积极推行了“统一军政、刷清吏治、整理财政、党化教育、抚恤灾民、肃清盗匪”等六项治豫方针，一定程度上完成了辛亥革命后在河南乃至中央的主政者想完成而未完成的任务。他所推行的各种措施和社会控制手段，在打击封建势力、引入现代意识，进而在推动河南的近代化进程上有着积极作用。政府十分重视戏曲改良，在1927年专门成立了由孙春庭、王镇南等人负责的河南游艺训练班，作为“普天下之大教师”的戏曲演员要集中受训后方能再登台演出。训练班还肩负审查剧目工作。1928年，河南省教育厅设立了戏曲审查会，制定了有关戏曲剧目、演出的多种章程。冯玉祥离豫后，即任政府并未放弃对戏曲改良工作的重视，1933年11月，河南省教育厅戏曲编审委员会成立，负责全省戏曲的调查、审查和新剧编写等工作，并对樊粹庭的戏曲改良活动给予支持。就这样，一些知识分子加入到梆剧中与名艺人合作改革“粗梆子”。南阳越调班距上次进入省会已16年之久，此时省会舞台的戏剧环境已不可同日而语，不再是“一清二簧三越调，梆子班是瞎胡闹”的时代了，倒成了“粗越调、细二簧，论听还是梆子腔”。文渠班这次赴开封演出也是受王庚先之请，面对越调初战失利的局面，王庚先首先宣布休戏，而后将艺人集中起来整顿训练，他们闭门一个月，苦练唱念做打功夫，等到再次公演，便一炮而红，引起轰动。


擴張戲劇運動
宣傳國難
王庚 擬具體辦法
自衛會交科擇行

《河南民报》1933年2月22日刊

王庚先（1867—1934），南阳邓县白牛乡谷社寨人，1903年中秀才，1905年公费赴日本留学，加入同盟会。1906年回国，先后任邓州师范学堂兼教育会会长、河南省议员等职。王庚先受到同盟会进步思想影响，企图从教育入手，启迪民智，宣传革命。他曾接触西安易俗社，很赞同其“移风易俗、以启民智”的主张，回到开封后便积极鼓励豫省也要创办像易俗社那样的戏剧组织。因为越调是自己的家乡戏，从小耳濡目染，所以他建议将越调作为戏剧改良的基础：

> 庚先屡以“越调戏”相传为越王困勾践，卧薪尝胆所编演之悲悯惨剧，其声调悠长细腻、哀伤动人，正合吾国之环境。且该戏口音清白，类说平词，人人易晓，三五个月即可登台，再行传授梆子等戏。

于是，他在中山市场西街设立易俗社，并“即聘请颇明戏剧者，先效各历史戏，逐一审查改良，并招收生徒，仿照陕西易俗社办法，将民国以来之外交、内政、革命、党史分别编演……”

越调班经过整顿后重新登台，除了演出自己拿手的历史戏，艺人们还演出了一个叫《武昌起义》的文明戏。也许是经王庚先等人改良后的越调班声誉过高，由此招致了其他班社的妒忌。在演出《武昌起义》时，剧中孙中山、黄兴、黎元洪等现代人物仍着旧式戏服，其他班社借机将越调班告上法庭，理由是“污蔑革命领袖”。省里主管领导派人抬走了越调班的戏箱。后经王庚先调解，此事终得平息。王庚先还邀请了那

些班社的班主到开封民教馆开会，非但不追究责任，还促成了一次剧种间相互学习、交流的“江湖联谊会”。

此番掌班的孙万富和史道玉都是南阳有名的艺人。孙万富主工花旦兼演闺门旦，这次在开封演出，他一个人即被观众挂了六次金牌，两次银牌，只是天妒英才，40岁便离开人世。史道玉曾拜越调“戏子王”“戏夫子”陈小金为师，先工小生、武生，后演须生。他的音质纯净、嗓音明亮，有武功基础。他敢于借鉴汉剧、宛梆的声腔音乐，以扩大越调的表现力，是早期比较有革新意识的越调艺人。这次在开封演出，他被观众挂过两次金牌。凡此种种足见其时越调的演出盛况。

文渠越调班此次在开封演出长达11个月，应该是在1934年2月王庚先被刺身亡后，越调班社也就退出了开封舞台，由他领导的越调改良亦如昙花一现。

以上是有史可考的越调班社早年进入中心城市开封、郑州的演出情况。还需一提的是，开封在清末即出现了戏院，但戏院在豫省的大量兴建是在民国以后，尤其是冯玉祥主豫期间，开封、郑州、洛阳、许昌、漯河、信阳等地建立了不少现代剧院。不过，为了倡导革命、破除迷信，在城市剧院兴建的同时，伴随打神扒庙运动，许多戏楼连带被拆，戏曲在庙台的演出空间由是缩小，一定程度上促使了各剧种对城市舞台的争夺。随着女性演员的登台，越调在城市的身影逐渐增多。越调名伶张秀卿还曾远赴汉口演出。

相较于豫剧，越调的活动区域主要集中在较小的城镇和广大乡间，它在省会开封和郑州的影响远小于本省梆子。越调在民国时期都市大众文化兴盛之际没能占领中心城市的原因是多样的。

首先，越调艺人普遍保守，不重视与知识分子的合作。这是一个双向的选择，积极进入城市，必然会引起知识阶层的关注，有志之士就有可能将目光投向越调，进而为其出谋划策，尤其是在20世纪上半叶戏曲

遭逢社会革命的语境之下；善于和知识分子交流与合作，也会扩大越调进入城市演出的机会，进而是艺术上的提升，王庚先与越调即是一例。

其次，越调长期在山乡演出，环境相对闭塞，演出行头大多比较陈旧和简陋，南阳大越调第一次在开封演出时，虽然艺人的出色表演受到了知识阶层的肯定，但他们却由衷地惋惜“行头太旧，金钩虽妖娇，不免因此减色。玉枝则任去何角，皆此一套衣服，犹觉简陋太甚”。戏剧是一种综合的视听艺术，越调过于简陋的妆容与挑剔的城里人的审美要求不相符合。与之同时，越调的唱腔改革相对滞后，虽然早期豫剧的腔尾也有“讴”音，但在进入民国以后逐渐被艺人们废除。越调的“讴”音直到中华人民共和国成立后还有存在，申凤梅20世纪50年代初期在淮阳专署演出《收姜维》，这时她还没有完全正确地理解和把握剧中人物的身份与性格，只是依据越调传统习惯演唱，尾音带有“越调讴”，导致观众哄台。

最后，没能把握最好的时机。中原地区在民国时期饱受自然灾害和战乱侵袭。诸如北伐战争、中原大战，尤其是抗日战争的爆发，使社会动荡、经济凋敝，越调女演员出现后有所活跃的演剧活动受到重创。豫剧虽然也面临这种环境，但它经过改革后在20世纪30年代中叶就在城市站稳了脚跟，受到普遍认可：

> 平常一般人认为鄙俗粗俚不堪入目的土调儿，现在竟惹得全城如狂、万人争道的高尚娱乐。妇人、孺子、引车卖浆者流固无论矣，即在上层社会的雾围里生活惯了的人，亦改变了一向鄙弃的观念而毫不吝惜宝贵的时间去整晚地坐在那里欣赏这道地的声乐。

抗战爆发后，豫剧一些班社在沦陷区仍作演出；尚未沦陷的豫西地区，以洛阳为中心的戏曲活动比较活跃，豫剧名伶如常香玉、陈素真等都曾在洛阳演出，毛兰花、崔兰田等“十八兰”的代表人物也于20世纪40年代初在洛阳唱红。这一时期，曲剧在洛阳、南阳得到迅速发展，1940年洛阳成立了曲剧社；南阳曲剧则不仅民间班社活跃，40年代初期，国民党驻南阳三十军还率先组织了军办曲剧团，南阳各地曲剧“如雨后春笋，比比皆是，街坊小巷，村边地头处处有哼唱曲子的声音，几乎人人

会唱，妇孺皆迷”。事实上，作为越调的故乡，南阳曾是它的主要活动地域。

民国时期在多地戏曲纷纷登陆并占据中心城市之际，越调却与城市、知识分子双重错失，这种错失将对其日后的发展产生重要影响。中华人民共和国成立后，豫剧除了在郑州成立了省级剧团，各大专区几乎都建有豫剧团。曲剧亦在郑州、洛阳、南阳、开封等城市建立了自己的专业剧团。经1953—1954年的剧团改造、登记工作，河南越调有职业剧团16个，但仅有商丘专区、许昌专区和郑州市三个地、市级剧团。1960年就成立了河南省曲剧团，但直到1983年周口地区越调剧团（前身商丘专区越调剧团）才被提拔为省级建制，并且驻地仍在周口。民国时期在开封轰动一时的南阳大越调随着1948年邓县解放，由政府组织成立了全民性质的邓县越调剧团，该团在1969年被砍掉，到1979年恢复时变为集体性质，直到1990年才彻底恢复建制。邓州市越调剧团1956年参加河南省首届戏曲观摩演出大会时曾进入省会，其主要活动范围在当地及周边的城镇与乡村，这应是邓州越调更有老越调味儿的重要原因，与之同时又见证其衰落过程。对于整个越调来说，地域的封闭造成了视野的局限，坐井观天，保守自大，艺术改革与发展缓慢。从政府和知识分子层面来说，他们将目光更多投注到在中心城市活动的豫剧和曲剧身上，越调长期被边缘化，观众的流失也成了一种必然。

二、女性演员登台与越调“外装戏”时代

耳听得门闩响连声，门里面走出来一位女花容。借着月亮光，把她来观看。打量女子她的好面容。多说她也不过十七岁，再少者也不过少上一冬。她这好头发黑又明，论长短三尺零，白油不搽亮晶晶，上梳个爬角刚三寸，梳了个燕依儿交叉形。偏花正花戴几朵，鬓角里斜插着。扑棱棱啊扑棱棱啊，金蝴蝶来银蜻蜓。两耳上只戴着镀金坠，滴溜溜哗啦啦九莲灯。她长就得半笑不笑自来笑，一抿嘴露出两个喝酒坑。她讲话不见嘴动弹，喉咙眼就好比小蜜蜂。在笼里哼呀哼呀，哼呀哼呀往外边哼。吐一口吐沫炸个泡，呦嗨，就好像这个青石板上钉银钉。

这是经过整理后的越调传统剧目《火焚绣楼》中洪美荣初见蓝翠屏

时的一段唱。该剧是越调表演艺术家毛爱莲的代表作，她回忆从前唱的时候多点少点都无所谓，打比方说有人说某个演员还没上来呢，你再加两句吧，那就可以多唱。虽然唱词后来被固定了下来，但还是能够从这段节奏明快、通俗易懂的“观人歌”上感受到“外装戏”的特点和“雌性化的底色”。

1.“外装戏”初兴

河南越调的传统演出剧目被艺人们叫作“正装戏”与“外装戏”，魏天葆先生认为它们是越调独有的一种称谓。外装戏是河南越调在新的历史条件下主动被动变革的产物，从演出内容、音乐体制和表演气质上呈现出一种新的时代气象。

严格意义上的正装戏今日已不可见，据后来研究者们对尚存的越调老艺人的调研，在内容上，正装戏多表现征伐作战、历史斗争等宏大的题材，代表剧目如《文王吃子》《钟无盐探地穴》《吊山》《宁武关》《红桃山》《杨滚教枪》等，它们在河南越调传统剧目中大约占有总数的80%。在音乐上，正装戏的唱腔音乐主要为【慢板】【流水】诸板式，以演唱“单一单体声腔”的流水板类体系为中心。它也兼用部分曲牌，如【吹腔】在其早期的不少剧目中都有使用，有的还是以演唱【吹腔】为主。如《宁武关》演明末宁武镇台周遇吉与闯王事，该剧全唱笛牌子，没有一句越调唱腔。小戏《打观》演赵匡胤逃难在观中遇赵京娘事，为《千里送京娘》之前奏。此剧除开头部分赵匡胤唱【慢板】及【流水】板式外，余则以11个曲牌完成。具体如下：

【一串铃】—【吹吹腔】—【海乎腔】—【五音】—【落草调】—【乡邻调】—【含蓄调】—【盟誓调】—【结拜调】—【拜谢调】—【紧口令】。

剧目内容在一定程度上决定着表演风格，就行当而言，“外八角”（四生、四花脸）是这一时期河南戏包括越调正装戏的台柱子，这种行当体制与男性演员统领舞台的状态互为表里。

另外，相较于后出的外装戏，正装戏不仅不擅于大段的唱腔，而且其宾白、唱词、腔调，包括身段等都有着一套相对固定的程式，因而也被艺人们叫做是“死词”“死调”的“死扣窑”戏。

自清末民初以来，河南多地声腔曲调勃兴，除了河南梆子的声势与日俱增，诸如河南坠子、道情、河南曲子、花鼓等民间小戏也乘势而上。民间小戏虽然质朴，甚或低俗粗野，但却适应了时代的发展和民众的欣赏趣味。传统越调戏大多节奏较缓，四平八稳，细吹细打，稳拉慢唱，已不太符合时人的审美取向。时代环境迫使越调不得不发生新的变化。另外，河南中东部多为旱地平原，受自然环境影响，这个地区素有春祈秋报的传统，民间戏曲依靠着民俗平台，演出活动极为繁盛，形成了“对棚戏”的观演习俗。直到今日，河南叶县、舞阳、郏县及鲁山、宝丰等地，节令时一般还要上演对棚戏。对棚戏是两个以上（包括两个）的戏班分别在同一场地相距不远的各个舞台演戏，其时锣鼓喧天、热闹非凡，并以煞戏后台下观众的多寡评判戏班演出水平的高下，观众成了天然的评委。庙会会主往往有意邀请不同的班社对戏，除了是为敬神娱人制造热烈气氛，也是因为对戏能吸引大量观众而顺势带来可观的经济利益。对于戏班来说，对戏的战况直接决定着该班的口碑进而影响未来生计。一般来说，对戏开始后，若某个戏班能一直不煞戏唱下去，它就成了最后的冠军。于是，形式灵活、节奏明快的“小三门戏”和公案连台本戏大量产生，一种有别于传统正装戏的越调剧目开始悄然兴起，艺人们将之称作“外装戏”。越调女性演员的出现进一步助长了这种与正装戏相对的外装戏走向兴盛。

2 .女性演员登台

随着近代社会的转型，女性逐渐从幕后走向台前。女性重归剧场包括两方面：一是女性演员登台演出；二是女性观众进入公共戏院。就允许女观众进入公共戏院来说，她们的出现和自带的与男性不尽相同的欣赏趣味促使了戏曲舞台的演出内容和表演风格发生改变。这一时期京剧

舞台的审美变迁当以梅兰芳先生的回忆录《舞台生活四十年》中的这段叙述最为典型：

> 民国以后，大批的女看客涌进了戏馆，就引起了整个戏剧界急遽的变化……过去是老生武生占着优势，因为男客官听戏的经验，已经有他的悠久的历史，对于老生武生的艺术，很普遍地能够加以批判和欣赏。女看客是刚刚开始看戏，自然比较外行，无非来看个热闹，那就一定先拣漂亮的看……所以旦的一行，就成了她们爱看的对象。不到几年工夫，青衣拥有了大量的观众。



申凤梅、张桂兰、毛爱莲（左起）

接下来的事情我们大都比较熟悉，梅兰芳顺应了时代的发展，连梨园“老谭”在一次对戏中竟都败给了“小梅”，这个情节在陈凯歌执导的电影《梅兰芳》里有所表现，片中的“十三燕”以谭鑫培为原型，电影当然有虚构与夸张的成分，但不难看出当时京剧界台上台下发生的变化，旦角的地位日渐突显，“四大名旦”开始崛起。辛亥革命以后，地方戏的发展势头逐渐引起有识人士注意，诸如徐慕云、周贻白等学者在其戏曲史著中均有专门篇幅论述这种趋势。地方戏中女性演员的出现使其演出剧目及表演风格发生重大改变。一些地方戏在日后能够分得半壁江山，很大程度上是因为它们顺应时代美学风尚，抓住了发展变革机遇。华东师范大学的姜进教授近年来一直关注戏曲中的女性角色及女扮男现象，她认为蓬勃发展的地方小戏具有一种“雌性化的底色”：

在清代，与大戏一样，尽管小戏也具有以男性为中心的特点，但同时它们又呈现出雌性化的底色。相较于大戏而言，小戏的眼光更乐于集中在家庭生活中的男男女女，在艺术上较少程式化的约束，表演显得自然质朴，因而较为贴近女性观众。

与京剧、川剧、晋剧、汉剧等历史古老、积累厚重、在全国有一定影响的剧种相比，越调可能属于“地方小戏”。但就河南而言，相较二夹弦、道情、花鼓戏等剧种，越调又是“地方大戏”，这不仅因为它的历史悠久，也因为它的发展程度较高，所以越调在清中叶以来一直是河南“三大剧种”之一。在外装戏没有出现以前，正装戏表现的多是关乎王朝兴衰的宏大叙事，唱词少、说白多，表演程式严谨。晚清以来戏曲的性别文化转变之风也刮到了内陆省份河南。20世纪以前，河南地方戏基本上没有女演员，自从清末民初顾秀荣、王玉枝等陆续登台之后，20世纪30年代各大剧种都有了一大批有名望的女演员。

目前越调界比较一致地认为李桂红是河南越调的第一位女性演员，她大概从民国二年（1913）开始活动。李桂红的出现可说是20世纪越调发展中的大事件，由她引起的越调变革影响至今。

辛亥革命与中华民国的成立加速了传统社会风俗的变化过程，公共场所中有了女性的声音。战乱频仍，民生凋敝，百姓流离失所。民间曲艺这种相对灵活、独立的表演形式得到快速发展，一方面是曲艺容易为人掌握，失地的农民可拿其作谋生手段；另一方面困苦的民众也需要心灵上的慰藉。相较于戏曲而言，女性艺人更早出现在说唱表演形式中，李桂红早年学唱河南坠子，后来才改搭越调戏班。因为不是正统越调人出身，李桂红的思想比较开放，敢于吸取兄弟艺术的精华，她不仅演唱在清末已经露头的越调外装戏，还大胆从别的曲种剧种引入剧目，当然多是适合女性演员和女性观众群的生活戏，像《王金豆借粮》《小八义》《打豆腐》等。这些剧目不像正装戏或袍带戏多以工架取胜，它们在艺术上较少程式化的约束，表演上自然质朴，一般唱做并重且尤以唱功突出。直到今日，河南戏在艺术表现上有一个最明显也最突出的特征，就是在唱、念、做、打四功中最重唱，这与女性演员开创的表演风

格及其强劲势头不无关系。因为李桂红在越调女艺人中资格最老，后起的女演员便尊称其为“老桂红”。

步李桂红后尘，河南越调的女演员如雨后春笋般涌现。中华人民共和国成立以前，有名可考的著名女演员有杨小凤及以“魏大妞”魏金玉为首，包括刘玉凤（魏二妞）、张凤鸣（魏三妞）、李秀娥（魏四妞）四个“妞”，张秀卿（大宝贝）、杨桂芝（二宝贝）、陈金英（三宝贝）、金凤楼（假宝贝）、李玉华（气死宝贝）五个“宝贝”，刘莲蓬、陈莲蓬和张桂兰（气死莲蓬）三个“莲蓬”，毛爱莲（毛小爱）、刘小爱、孙小爱和张小爱四个“小爱”，还有就是申凤梅（大梅）。

伴随着女性演员的涌现，外装戏进一步走向兴盛，进而在多个方面改变了传统越调面貌。



邓州市越调剧团主弦——四弦（演奏者，丁云彬 左三）

第一，在音乐体制上，外装戏的重要特质之一是引入了【铜器调】类、【垛子】类板式，使得越调唱腔由以“流水板类体系”为中心的“单一单体声腔”转变为“复合单体声腔”体制。就【铜器调】而言，它借鉴

与吸收了河南坠子及渔鼓道情等民间说唱音乐的结构形式，演唱犹如歌剧中的“宣叙调”，尤其是其衍生板式【乱弹】在一板戏中能够容纳上百句的唱词，不仅能表现人物连绵不绝的倾诉，有一定的抒情功能，也常用于夹叙夹议式的演唱；它的句式自由、可长可短，节奏可以变化，旋律上也能即兴创造，因而演唱时给人的感觉亲和、口语化，还避免了在反复吟唱大段戏词时容易产生的枯燥无味感，达到了易唱、易听和易懂的效果。这是外装戏能逐渐挤压正装戏生存空间的重要原因。另外，女性演员登台演唱以后，受嗓音条件的影响，演唱音调逐渐升高，由此埋下了河南越调主奏乐器换位的伏笔。从生理条件上讲，一般女演员比男演员音调高，越调在全是男演员的时代，定弦大都是在1=D调。女演员出现后，根据自己的嗓音条件，将弦子逐渐升高为1=F调。在农村两个戏班对戏时，有时还会唱到升F甚至G调。越调传统文场的主奏乐器是象鼻四股弦，艺人们习惯称之为“四弦”，它与月琴、软弓二嗡（软弓京胡）合称为越调三大件，南阳一带还有“十三根弦”的说法。象鼻四股弦是越调的独有乐器，它的弦库下边用以撑弦的突出部分形似象鼻，所以又名“象鼻四弦”。它在造型、音色及演奏方法上均不同于现今曲艺演出中常见的四弦及戏曲剧种“四股弦”（又名二夹弦、五调腔等）、二夹弦使用的四弦。因为越调的主奏乐器是这种独特的四弦，所以直到20世纪30年代，越调也被人叫作“四股弦”。只是越调四弦本来是适应D调（包括后来的降E调）演唱的乐器，这时它的音色明亮；如果升高至F调甚至更高，张力出现了，演奏听来反而显得“叫噪”。关于“短杆坠胡”的引入一般认为是越调第一位坤伶李桂红首开其风。【铜器调】的派生板式【乱弹】与河南坠子有着密切关联，当时的乐队编制并不严格，四弦还曾被引入河南曲剧中，豫剧也曾使用过坠胡，唱过坠子的李桂红为了使伴奏适合自己的演唱风格便将坠胡引进越调中是很有可能的；而且坠胡跟真人的声音较为接近，基本上不存在因升调而引起的不悦耳问题。另外，四弦是四根弦，每两个弦是同度关系，即D和A，定弦技术不易掌握，稍有差错，这把弦就不能用了。演奏上，四弦以切把为主，在包容

叙述性强的唱腔时显得有些吃力；坠胡的把位可以上下灵活变动，“包腔包调”，表现力较强。于是，一种经改良的坠胡（一尺五寸高，故又名“短杆坠胡”）进入了越调文场中。在20世纪40年代末，“上路调”多将其作为头把弦（主弦），将四弦作为二把弦。



河南省越调剧团主弦——短杆坠胡（演奏者王瑞）

第二，在演出剧目上，“小三门戏”和连台本戏的题材大多取材于民间传说、曲艺说唱甚至是社会现实生活，还有一些剧目是越调艺人从兄弟剧种中吸收而来的。艺人们常挂在嘴边的顺口溜有“青龙山五凤山，金豆借粮砸当店”“老包说媒借闺女”“五里岗哭小姨儿”。它们分别是

《青龙山》《五凤山》《王金豆借粮》《李双喜借粮》《打当店》《包公说媒》《白奶奶醉酒》《李天保吊孝》等民间风情戏；除此之外，常演剧目尚有《火焚绣楼》《张廷绣私访》《王子龙招亲》（《掉印》）《招风树》《马义滚钉》等。这些剧目不再选择历史的宏大叙事，而是将眼光伸向民间疾苦及男女感情故事。

第三，在表演体制上，外装戏唱多白少，多用通俗易懂的“活词”“戏串”（即“戏溜子”，像是“观景歌”“观人歌”“梳妆歌”等）推动剧情和塑造人物，除了人物之间需要衔接搭话的地方要有一些说白，其余均可唱出来。河南越调传统行当以须生行最有特色，可谓“挑套行”，多扮演稳健豪迈、肃穆正直等类型的人物。须生又有胡子生与红脸之分，胡子生以三国戏如《天水关》《五丈原》等剧目中的诸葛亮最具代表；红脸以《大战金兀术》《城门楼下》中的岳飞，《关公显圣》《挑袍记》等戏中的关羽为代表。随着越调演出剧目和表现内容的变化，在行当上打破了以“外八角”为中心的表演体制，生、旦行开始挑大梁。舞台演出的格局发生变化，表演的灵活性增强，更显生活气息。中华人民共和国成立之前，地方戏一般在行当的划分上不严格，往往一人肩挑数行，越调也不例外。女性演员登台后，不仅本色出演旦行，亦尝试男性角色，她们根据自己的嗓音条件，改革了越调音乐唱腔并获得观众认可，这种女演男的表演成为一项延续至今的传统。

女性演员的出现和外装戏时代的到来，迎合了其时的审美风尚。越调男演员中虽然也出现过像是筱金钩之类色艺俱佳的出类拔萃者，但女性在演出生旦戏时，其嗓音、形体、容貌、表演等方面往往有着一种天然的优势。虽然在民国前后出生至中华人民共和国成立前即已成名的越调男性演员有何金堂（须生）、李明玉（须生）、冯天佑（生）、李金太（红脸）、孙书德（生）、叶青林（丑、净）等，但还是抵挡不住来势凶猛的女演员，于是不论生、旦都出现并一直保持着让女性演员领衔的局面。很多女演员在当时已有众多粉丝，民间俗谚有“《火焚绣楼》恁好听，不胜桂红哼两声”；“三天不吃盐，要看张桂兰”；“毛爱莲洗洗

脚，十个保长慌着喝，一个没得喝，气得直跺脚”。在河南许昌襄城县，人们“不仅称唱戏嗓子好的人为‘老桂红’，甚至以此称心灵手巧特别能干的人”。

不过，旧社会艺人地位很低，戏曲业被看作是“下九流”之行，从业者死后也不准进祖坟。1943年，越调历史上的第一位女演员凄然离世，只是以秫杆席卷尸掩埋。

虽然坠胡被引入越调，但邓州为首的越调艺人仍坚持使用四弦伴奏，他们称自己演唱的越调是“大越调”，称用短杆坠胡伴奏的越调是“小越调”。大与小，不仅代表着时间的先后性，更是一种身份的象征，也可以理解为这是男性及其文化在保持他们话语权时所表露的一种强势心态。

然而，上述变化也为越调日后的发展埋下了隐患。虽然地方戏的行当划分不如京昆严格，不少演员都能生旦兼挑，但越调毕竟没有形成“女子越剧”的局面，男演员并未从越调舞台上消失。从生理上讲，男女的嗓音条件不同，男性演员受嗓子条件限制，不容易以大本嗓唱到1=F调，袍带戏中的男性角色也就分由一些女性演员担纲；除了个别男演员自身嗓子条件好外，多数男演员在与女演员同台演出时较难游刃有余地达到女演员的调高，这样在以唱功为主要审美选择的观众面前，男女演员的优劣态势就愈发凸显。往大处说，河南戏整体美学风格及观众审美倾向的改变亦与之同步生发。中华人民共和国成立后，在现代戏这种反映现实生活题材的戏曲样式中，女演男不太合宜，男女同腔同调的矛盾成为戏曲音乐改革上的一个重要问题，改革的快慢和成功与否直接关乎剧种的长远发展。

三、“上路调”的崛起势头

越调在以邓州为中心的南阳、襄阳一带形成以后，其演出形式主要

有三种，分别是越调正戏、越调皮影戏和越调偶戏。在河南境内的越调主要是正戏和少量偶戏，鄂西北多为正戏和皮影的演出形式。另外，南阳等地的艺人曾经将越调传入邻近的陕西安康一带，艺人们开始是以正戏的形式演出，后来因灾荒而人员散落，便只得以皮影形式保持演出，“越调皮影”遂成为陕西安康附近的一种地方小戏。

尽管越调的流布已经不再限于河南境内，但它的主体却是在河南。清中叶到清末的这段时间，南阳广为流传有民谚“一清、二簧、三越调，梆子戏是瞎胡闹”，此时越调的势力步清戏（高腔）和二簧（汉调二簧）之后。根据《河南越调》的统计数据，1949年以前，各地越调班社建立及流布地域如下：

第一个阶段为清嘉、道、咸、同四朝，从豫鄂交边的宛属一带至许昌、栾川以南，共23个州县的广阔区域内。

第二个阶段为清末光、宣年间，越调往东扩展到舞阳、项城、太康一线，往北扩展到卢氏、义马、新郑等地，其势力范围已囊括40余州县。

第三个阶段为民国年间，特别是20世纪20年代初至30年代中叶，越调戏在全省有了一个更大的发展局面，陇海铁路以南的越调班子星罗棋布。

我们可以清晰地看到越调在河南境内由豫西南向豫中、豫东一线的传播过程。

1 .以地域划分的两大流派：“下路调”与“上路调”

豫剧从总体上可分为豫西调与豫东调两大地域流派，河南越调也被艺人们分别称作“下路调”（豫西越调）与“上路调”（豫东越调）两个流派。它是一种地域上的分别，一般以潦河为界，流行于南阳一带的是为下路调，流行于周口、许昌、漯河、平顶山、郑州、商丘等豫东、豫中地区的是为上路调，此称当是因“河南地方俗将南部与北部分别称作‘下头’与‘上头’”而来。就南阳盆地本身来说，又出现了一个“二夹沿”越调区，在地域上包括南阳市宛城区、社旗县、方城县和南召县，还有新野县的东半部。

河南越调“下路调”与“上路调”的这种区分始于何时？目前并没有明确的证据。一般认为在清代同光年间，以擅演红生、有“活关公”美名的姜高为主演的南阳戏班因故滞留项城，其演出影响颇大，继而促使了当地的越调崛起。

南阳越调在向豫中、豫东流播的过程中，受当地文化的侵染，艺术风格开始发生变化。我们也可以认为“下路调”与“上路调”之称即是越调人基于二者在演出剧目、音乐体制与表演风格等方面的不同而命名的。

“下路调”的特点简述如下：

首先，受南阳盆地相对封闭的地理环境影响，南阳地区主要是邓州、镇平一带保留着独特的方言语音。其中最明显的特征即儿化音要么不卷舌，要么卷舌不到位，如“邓州人把这头那头的头（ tou）读成（ ter）；社旗人把别做什么的别（ bie）说成是（ bao）；镇平那里儿化音特浓厚，把唱歌说成唱歌儿”，方言语音直接影响当地的戏曲音乐风格。南阳本地戏曲曲艺种类多样，举凡越调、宛梆、大调曲子、蛤蟆嗡等都是在这个地方诞生的。各种艺术形式因同处一个文化背景下而有了交流的基础，受南阳大调曲子和宛梆的影响，“下路调”不像“上路调”那样崇尚大腔大嗓，它同时保留有“越调讴”，演唱时需借用假嗓。这个特征与古老的宛梆相似，只不过越调的“花腔”仅存在于唱腔的“起腔”部分。于是，“下路调”的演唱虽质朴却又不失婉丽。



以饮食文化来说，邓州“窝子面”原即热干面，由湖北传入，经改良已成为当地人喜爱的早点

其次，带有荆楚、关中文化色彩。南阳地处河南、湖北、陕西交界地带，荆楚和关中文化的痕迹不可避免地侵染于南阳地区，戏曲声腔之间也会自然地有所接触进而相互影响。湖北越调即多受汉剧影响，南阳越调也不免其外，民谚有“越调底儿掺皮黄”。魏天葆先生认为“下路调”中处于核心地位的【流水】板式，在汉调【西皮二六】里能依稀觉察出其身影，而【紧原板】又与汉调【西皮流水】近似，史道玉演唱的《空城计》“我正在城楼观山景”，正是汉调西皮腔与越调腔两相交融的唱法。【西皮】有着秦音哀怨、悲愤的特色，“下路调”也长于处理悲怨情绪，有“苦越调”之称。另外，邓州地区毗邻荆楚文化圈，这使得南阳艺术带有楚文化清丽委婉、柔美妩媚的特色，宛梆、大调曲子等无不如此。“下路调”越调也不例外。

第三，南阳是越调的故乡，加上该地相对封闭的地理环境，以往以男性艺人居多，长期崇尚演出越调正装戏。正装戏有着较为固定严谨的格式，相较“上路调”而言，它的表演更重视做工做派，这点与湖北越调类同。虽然外装戏兴起尤其是它在20世纪30年代以后不断向南浸染，但在“下路调”音乐中【流水】板类体系一直占据着主导地位。随着女性演

员的涌现，其调高已从过去的1=C调、1=D调升高，但它始终低于“上路调”，目前多为降E调。

事物的特点是在与它事物的比较中产生的。“上路调”的艺术风格如下：

首先，“上路调”受中原文化质朴、开阔、爽朗与大气的特征影响，崇尚大腔大口的真嗓发音，因而又被“下路调”艺人称为“硬腔”越调或“靠山吼”越调。民国以来，豫剧、坠子、道情、曲子戏等剧种曲种在这些地区占有广大市场，越调主动吸收它们尤其是坠子的艺术营养以壮大自己。由此形成了“上路调”激越高亢、豪放粗犷、明快流利的艺术风格。

其次，因外装戏最初就产生在“上路调”活动地区，所以外装戏始终在其演出中占据着半壁江山。“上路调”的表演虽也讲究唱做并重，但尤为突出唱功。同时，女性演员居多，演唱调高一般都在E调及以上。因【铜器调】【乱弹】【垛子】等板式在其音乐中占据重要位置，“上路调”演出中更喜欢在一板唱腔里安插几十句甚至上百句的唱段。

在群雄逐鹿的时代背景下，“上路调”与“下路调”展开了激烈竞争，促进了艺术风格的交流与融合。

2 .“上路调”的崛起

在农业时代，相较陆路运输在数量、价格、时间等方面的制约，内河航运是“中国区域交通运输的主要载体和经济主动脉”。长江与淮河两大水系在南阳交接，白河、唐河、丹江等重要河水流经其境，明清时期该地水路贸易繁荣。“商路即戏路”，清戏、罗戏、卷戏、昆曲、汉调二簧、越调、梆子等外来或本土剧种先后唱响南阳。有“中原第一古镇”之称的社旗（别名赊店、赊旗）镇是明清时期的漕运重地，至今完好保存在当地陕山会馆中的三层大戏楼修建于清代中叶，前后历时25年，是当年戏曲演出活动繁盛的一种无声证明。清末民初以来，在新的交通路线

和运输工具兴起的浪潮中，传统市镇逐渐走向衰落。靠近铁路交通线的一些地区开始在城市的近代转型中快速起步。那些曾经依靠传统运输方式发展起来的市镇逐渐边缘化，因水路商贸繁荣而盛极一时的南阳本土剧种——越调不可避免地日渐走向衰落。庆幸的是，“上路调”活动于京汉铁路沿线，这些地方多为平原，交通便捷，有利于扩大势力范围。虽然南阳大越调进入省会并引起过轰动，但“上路调”更靠近中心城市开封、郑州等地，能够“近水楼台先得月”，艺人们为了在激烈的竞争中谋取自己的一席之地，大多有着求新、求变的现实愿望。与民国时期豫剧、河南坠子等引领的舞台风尚的变化同步，“上路调”因擅长外装戏的演出，又兼有正装戏的基础，它在这场审美变革中逐渐获得了话语权。越调的女性演员就首先出现于“上路调”，诸如杨小凤夫妇的文凤班、张桂兰家班、毛爱莲的兴爱剧社等在豫东、豫中等地颇有影响。南阳越调直至20世纪30年代才出现了女性演员的身影，最开始还是从“上头”下来的，越调界第一位女伶李桂红从豫东走向了豫西南；被视为“下路调”名伶的魏大妞、魏二妞、魏三妞，她们虽然成名在南阳，但实际上都是从“上头”过来的。“上路调”经由一系列音乐、表演等方面的改革，已经与母体有所区别，获得了豫东、豫中等地观众的普遍欢迎，可谓后来居上。在此境遇下，“下路调”主动被动地向“上路调”靠拢与学习，自身逐渐被边缘化。在老艺人之外，“下路调”与“上路调”的这种称谓很少为人所知。



社旗县山陕会馆“悬鉴楼”戏台

总体而言，清末尤其是民国时期是河南越调发展史上的重要时期，就剧种自身而言，它一方面带有传统的特质，另一方面又开始显现现代的风貌。就剧种外部而言，相较豫剧和曲剧，它没能长期占据城市舞台，影响力自然有限。和豫剧比较，它少有知识分子的关注与投入，因而变革显得迟缓而不连贯。虽也出现了诸如杨小凤、张秀卿、金凤楼、张桂兰、毛爱莲和申凤梅这样的女性名演员，但是她们此时的影响力显然比不过陈素真、常香玉和崔兰田等人。越调在20世纪30年代虽然出现了清末以来最为兴盛的局面，但它又时刻面临着豫剧不断壮大及河南曲剧迅猛崛起的巨大压力。抗日战争爆发后，战争引起的动乱与凋敝更是给各地戏班包括越调带来了灭顶之灾。此时越调班社大幅缩减，艺人流离失所，有名的艺人辗转各地流动演出，甚至转唱地摊以图糊口。越调由此陷入有史以来的最低谷。

第二节 三分天下：终成新中国河南三大剧种

如果说戏曲在1949年以前的发展处于一种“自发的状态”，那么1949年后发生了非常大的变化，这种变化“是一种根本性的、制度性的”，戏曲与戏曲艺人的地位空前提高。在20世纪“启蒙与救亡”的双重主题之下，中国传统文化面临着一场血与火的洗礼。“启蒙”将传统指向现代化之维，“救亡”使传统背负起民族国家的重任。因此，包括传统戏曲在内的整个传统文化在20世纪的命运轨迹就不可避免地染上双重色彩，并随着时代的发展而不断变色。传统何为？是整个20世纪的学术主潮。1951年5月5日，中央人民政府发布了《政务院关于戏曲改革工作的指示》（“五五指示”），全面实施“改戏、改人、改制”工作。中国共产党领导的戏曲改革亦是对传统戏曲的一种重新认识和评判，为了让传统戏曲迈入新时代和新社会，能够立足于社会主义文化阵营。传统戏曲虽然从19世纪末叶以来即加快了变革的脚步，但全国范围内按照统一行政方针推行的改革也只有在中华人民共和国成立之后才能实现。各剧种在这场变革中经历了不同的升沉起伏，原有自发自为的生存格局发生改变。

“会演”也叫观摩演出。戏剧、曲艺、音乐、舞蹈等艺术表演团体，为开展相互观摩学习，交流经验，促进艺术事业的繁荣发展，在一定时期内，有领导地以全国规模或以省、市、地区等为范围，将各地优秀剧目和节目集中演出。1952年10月6日至11月14日，文化部在北京举办了第一届全国戏曲观摩演出大会，共有京剧、评剧、河北梆子、晋剧、豫剧、川剧、越剧、秦腔、眉户等23个剧种的37个剧团参加，这是中华人民共和国成立后第一次全国规模的戏剧会演活动，也是有史以来第一次以政府的名义举办的全国性戏剧会演，“它集中展现了民族戏曲遗产的精华和戏曲改革的初步成果，并为各剧种打破长期隔绝状态，实现相互

交流、相互吸收、相互促进提供了机会”。这次会演具有深远的影响，尤其带动了全国各地普遍举办这种类似展演活动；以竞赛展现一个时期戏剧创作的成就，借此推动一时一地戏剧活动的方式沿用至今。虽然参加会演的剧种、剧团及演员等并不能代表全部，尤其是同一个剧种的剧团及演员，有资格和机会参会的毕竟是少数，但是有了会演这一为主流所认可的平台，剧种、剧团、演员因为参加政府会演并获得奖项而有了正统、典范身份。因此，全国、全省甚至地区级戏剧会演对一个剧种及演职人员发展的重要影响就不言而喻了。这种影响关涉剧种外部和内部格局的变动。

经过1952年中南区戏曲观摩演出、1956年河南省首届戏曲观摩演出和1965年中南区戏剧观摩演出，河南越调借会演这一主流平台打赢了翻身仗。

一、身份不明：“曲子的别派”

新中国的戏曲会演与戏曲改革紧密相关，它们共同构成了当代戏曲的重要命题。“五五指示”说“在可能的条件下，每年应举行全国戏曲竞赛公演以此展览各剧种改进成绩，鼓励其优秀作品与演出，以指导其发展”。由此可知戏曲观摩演出正是为了扩大剧种与演员间的交流，以会演树立标杆，进而指导戏曲界日后的发展。

洪子诚先生针对当代文学的发展轨迹提出了一个“一体化”概念，作为文学艺术中重要存在的戏剧自然也在一体化之中。然而，一体化不是说说那么简单，一体化格局的形成是一个“持续的、充满剧烈斗争”的过程，各种主张与力量之间有着一种相互渗透又紧张的关系，必然构成“规范和挑战、控制和反控制”的复杂多样情况；同时，上述情形还因各种力量的位置“不断发生调整与转移”；而左翼文学“激进思潮的体制化过程”又带着很多实验的不确定因素。同样地，不同文化背景与现实诉求的人对于主流意识形态话语的不同理解，也使得这种一体化呈现出

复杂变动的过程。这种复杂、多样、变动也反映在新中国的剧坛上，于是，有着中国特色的戏曲改革活动一路走来自然不会是一帆风顺，此间有过欢乐，也少不了苦水。尤其是在新中国初期的几年，“轻视、排斥和粗暴地对待民族传统，仍然是目前一个主要的错误倾向”，借助会演纠偏的意义得以突显。这也是在国家百废待兴、经济落后的情况下，中央即着手召开全国性戏曲观摩演出的一个重要原因，可见中国共产党对戏曲及其改革的重视。

1952年7月26日，文化部向各大行政区和华北五省二市的文化主管部门发出“第一届全国戏曲观摩演出大会”的通知。正是在中央的指令之下，中南区首先并且是唯一一个召开了大区级的第一届戏曲观摩演出大会，以此审查全区戏曲改革活动，评选晋京演出的剧目和剧种。此时的中南区包括有河南部分（黄河以北是平原省）、湖北、湖南、江西、广东与广西。

中南区第一届戏曲观摩演出大会于1952年9月2日在武汉拉开帷幕，至9月27日闭幕。根据当时的统计，全中南区约有27个剧种，参加剧种有17种，演出剧目63个。河南代表团选派的是豫剧和曲子，演出了豫剧《柜中缘》《三回头》《洛阳桥》《投衙》和《别府骂相》，曲子戏《白蛇传》《贫郎恨》。河南越调并未能参加这次观摩演出。可知在中华人民共和国成立初期，从主流层面来说，河南越调作为一个地方剧种不要说是在全国，就是在中南区也是名不见经传的，它并未被看作是河南的代表剧种。在《中南区第一届戏曲观摩会演大会专集》所附“中南戏曲种类调查简表”中，河南部分罗列了“豫剧”“曲子”“越调”“二家弦”和“四股弦”五种，其中只有豫剧被列为大戏，其他均视作小戏。越调条目的简介和它的分布地区如下：

> 属于曲子的别派，多演唱民间故事。
>
> 豫东淮阳、豫西南阳、邓县、西川及鄂北老河口郧阳一代。

今日来看，当时的调查人员并没有准确把握越调属性，如果说越调

经由民国时期的变革，日渐由演出正装戏发展成演出外装戏，此“多演唱民间故事”之说还算正确，但将它视为“曲子的别派”显然是一种臆测。至于“二家弦”和“四股弦”，前者是“由简单民间说唱形式成长的农村戏曲，一直未进入城市，今已没落”，后者“与二家弦为姐妹剧种”，又都仅“流行于豫东一带农村”，自然不是河南戏曲改革的主要关注对象，因其缺少“示范性”故而未被邀请参赛。不知是否正因为将越调视作“曲子的别派”，加之河南曲子在当时正如一冉冉新星，又在通衢之地“南阳、洛阳及京汉路沿线各城镇与开封、商丘、鄂北”多有流传，所以曲子就全权代理了越调，与豫剧这个政府重点扶持的河南大戏一道参加了中南区的第一次戏曲观摩会演。针对这个调查简表及地区戏曲分布图，编者在表底作了按语“因掌握材料不多，脱漏错讹难免，希望同志们予以指正”。当时尚未进行全国戏曲剧种普查，仅就河南一省的剧种当不只是以上五种。只是跨省域的戏曲“会演是一个突击性的细致而复杂的工作”，从接到文化部的通知到中南区举行会演才一个多月时间，很多工作人员都是从各部门临时调来的，他们面对的是一“崭新的”而又“生疏的”工作，对于河南地方戏的认识不足也是能够理解的。

从越调在这次会演落选可以看出：从主流层面来说，对于河南越调的调查和研究并未充分展开，人们对它的理性认识还很模糊；豫剧和河南曲子的影响大大高于河南越调，它们当是中华人民共和国成立初期河南戏曲改革的重点剧种；三大剧种中产生年代最为久远的越调基本还是以民间小戏的面貌在村镇活动。

最终，在中南区第一次戏曲观摩演出中，豫剧《三回头》和河南曲子《贫郎恨》获得了优秀剧目奖，曲子音乐还获得了仅有两个名额的音乐奖。演职员王若瑜、李金波等获得了个人奖等其他奖项。需要说明的是，《三回头》和《贫郎恨》虽是古装戏，但思想上迎合了新社会改造“二流子”和推广新《婚姻法》的时代主旨。不过，这次会演除了有交流总结各地方戏曲改革经验、展示成果等任务外，重要的是借机评选出参加第一届全国戏曲观摩演出大会的剧目和参会人员，只是最终选择的

13个参演剧目并没有一出由河南剧种演出。

二、“三大剧种”之势与“上路调”重兴

河南省首届戏曲观摩演出大会于1956年12月18日在郑州人民剧院正式举行，此次会演可谓首次河南戏曲艺术大军的会师，历时28天，于1957年1月15日顺利结束。此间共有23个剧种演出了93个剧目，包括参加评奖的剧目和展览演出剧目。根据统计，河南共有28个剧种，其中罗戏、阳高戏、淮越、黑子戏、丁香戏因为老艺人较少，短时间不易集中，没有参加这次会演。是年9月25日，河南省文化局发布了《关于举行全省首届戏曲观摩演出大会的通知》，这份通知不仅交代了会演召开的历史背景，也树立了会演的权威性。在中国当代史上，习惯上将1956年5月26日时任中宣部部长陆定一在怀仁堂关于“百花齐放、百家争鸣”的讲话开始，至1957年6月8日《人民日报》发表社论《这是为什么》为止的这段时间称为“百花时代”或者“双百时代”。早在1956年5月初，毛泽东据国内外形势的发展变化就提到了“百花齐放、百家争鸣”，但当时并没有公开发表。直到5月26日陆定一在怀仁堂的讲话才正式给这个“双百方针”定了调子。“双百方针”认可了文学、艺术、科技等领域的活动不能与政治等同，希望这些领域能如战国时期的“百家争鸣”一样，百花齐放，以促进文化的大发展。“双百方针”的影响是空前的，纠正中华人民共和国成立初期较“左”的方针路线开始成为这一时期戏曲改革的主要任务。由是，1956年的“扩大上演剧目”“减免税收”“救济艺人”被称为戏剧政策中的“三大德政”。

河南省文化局正是在这样的历史背景下向全省发出了关于举行首届戏曲观摩演出的通知，目的就是为了进一步贯彻执行“百花齐放，推陈出新”的戏改方针。如前所述，会演是展览戏曲改革成绩、确定改革典范，同时也是纠偏的一种有效途径。所以，河南省举行的首届戏曲观摩演出也正是为了“展览我省几年来戏曲工作成绩”，交流艺术改革的经

验，“奖励优秀的剧本及演出”，并积极发扬各个剧种的艺术特点，“特别是对少数剧种更应积极扶持”。同时，为了打破在戏曲剧目方面因“清规戒律”造成的上演“剧目荒”，在第一届全国戏曲剧目工作会议召开以后，各地都积极展开了大规模地挖掘整理传统剧目的浪潮。河南省文化局的通知中明确提出要“深入挖掘本省各个剧种优秀的传统剧目”，通过剧目的挖掘、整理改编与创作，丰富与扩大上演剧目。

1956年9月25日河南省文化局发出通知后，在接下来的两个多月，全省各地一方面进行剧目挖掘、整理和创作，一方面进行当地的展览演出，借此选择各地参加全省会演的演出节目。经过选拔，越调共有6个剧目参加全省会演，分别是南阳专区代表团的《白木店》、商丘专区代表团的《收姜维》和《哭殿》、许昌专区代表团的《送灯》和《大保国》、郑州市代表团的《刮海》。应当说放在全部演出的93个剧目中，这个数字是不高的。除去不参加评奖的展览节目，共有69个剧目参赛，其中越调6个，曲剧9个，豫剧30个。至于只作为展览演出的剧目，要么是因为出演的剧种人数太少，甚至此时还没有成立职业剧团，像“道情班”“拉呼腔”等；要么是属于名演员和老艺人的展演，像豫剧名演员常香玉和老艺人张子林和高保太等人的演出；要么由从河南走出，在20世纪30年代起就主要活动于陕西西安等地的名演员演出，像“梆子大王”陈素真等。足见河南政府层面对传统戏曲及艺人的开放心态，从这个角度说，首届河南省戏曲观摩演出大会可谓空前绝后。不过，参加展览的剧目和演员并没有来自越调的身影。1955年前后，全国进行了民间职业剧团登记，根据当时的统计，豫剧共有职业剧团137个，演职人员有9386名；曲剧有职业剧团数25个，演职人员有1635名；越调职业剧团有16个，演职人员有1172名。三个主要剧种的参赛剧目比例当是按照这个统计数据来的。而南阳专区作为越调的故乡，又有6个越调职业剧团，却只有一个剧目《白木店》参加了会演，他们本打算将越调《打銮驾》作为展览剧目，可是最终并没有能够实现。这似乎暗示了此时越调在南阳本地主流层的影响和势力，事实上曲剧在中华人民共和国成立之后已在

该地占据了上风。

如果说会演是展览戏曲改革成绩，树立典范和权威的一种有效途径，那么这种效果主要是借由评奖推助的。虽然政府公开说评奖只是一种手段，并劝慰说得奖的不要骄傲，没有得奖的可能只是一时没能表现好。但是在统一政权之下，尤其是将戏曲收归国家以后，政府评奖对于剧目工作、剧团和剧种发展、演员个人成长等诸多方面产生的影响极为深重。第一届全国戏曲观摩演出大会召开后，得到政府肯定的一些剧目成了各地争相移植改编上演的宠儿，以至于20世纪50年代有这样一句顺口溜——“翻开报纸不用看，梁祝因缘白蛇传”。这句话一方面可以理解成是对当时舞台上演出剧目雷同、匮乏等问题的调侃，另一方面也暗示了得奖剧目所具有的示范性和权威性。河南省首届戏曲观摩演出大会在闭幕当天宣布了评奖结果：

“荣誉奖”是颁发给有对剧种艺术有突出贡献的名演员和老艺人等，他们分别是豫剧演员常香玉和陈素真，曲剧老艺人朱万明和朱六来。

“演员奖”共分为一、二、三等。越调界获得一等奖的演员分别是张秀卿、申凤梅、张桂兰、毛爱莲和李明玉。得奖人员数字位于豫剧和曲剧之后。获得二、三等奖的越调演员有8位和14位，均居于豫剧和曲剧之后。

“剧本奖”中，越调《哭殿》《收姜维》《刮海》分别获得一、二、三等奖。

“演出奖”中的一、二、三等分别以奖旗“授予在舞台艺术各方面继承并发扬了优秀的戏曲传统及各该剧种的独特风格，并力求改进提高，使舞台艺术各方面完整统一，演出效果良好的演出单位”。其中《哭殿》《收姜维》《刮海》分别获得一、二、三等奖。

“导演奖”“音乐奖”和“舞台美术奖”：《哭殿》导演闵彬获得一等奖，《收姜维》导演李甦和《大保国》导演刘德言、黄春盛获得二等

奖，《刮海》导演范灼山、郑来钦获得三等奖；《收姜维》《送灯》《刮海》分别获得音乐集体一、二、三等奖；《哭殿》获得舞台美术集体三等奖。

数据背后往往隐藏着可供解读的广阔空间：

首先，将越调放在河南省剧种范围内。越调界当时并没有像常香玉这样在全国已颇具声名的演员，也没有如陈素真这样活动范围和影响早已超出本省的知名演员；朱万明和朱六来属于“剧种之父”的角色，他们对新兴曲剧贡献卓著；越调的历史悠久，健在的老艺人不可能有这种开创功绩。不过，从荣誉奖及参加展览演出这个角度倒是可以推测出此时越调老艺人的影响力和活动力。获得演员奖的越调人数总体居于豫剧和曲剧之后，应该说活跃在舞台上的越调演员实力是能够跟三大剧种之称相配的。不过，在其他奖项尤其是演出奖上，越调的得奖比例明显低于豫剧和曲剧。新中国的戏曲改革除了在内容上推陈出新以外，还要推动艺术形式的革新，田汉和夏衍于1954年先后在戏剧工作上提出了“舞台艺术的完整性”和“整体性”的要求，即演出奖评奖中提到的“舞台艺术各方面完整统一”的标准。越调作为河南三大剧种之一，在符合新的艺术发展要求的程度上低于豫剧和曲剧。“完整性”“整体性”目标的实现离不开新文艺工作者的参与，在戏曲推陈出新的进程中，举凡编剧、导演、音乐设计和舞台美术等领域，除了由本剧种和剧团少数适合的人员担纲外，多是由一些新文艺工作者加入。可见当时新文艺工作者对越调剧种和剧团的投入数量远远小于豫剧和曲剧。在戏曲改革的语境下，新文艺工作者的缺失必将对剧种日后的发展产生重要影响。事实上，在1949年以前，当豫剧强势和曲剧壮大，越调生存空间变得狭小时，我们已经提到这种缺失，只是当时缺失的是旧社会的知识分子，今日缺失的是新社会的新文艺工作者。置换在三国语境中，不管是旧知识分子还是新文艺工作者，他们如同三国的谋士，汉丞相诸葛亮说无大将不能虎跃龙骧，越调少谋士也难以虎跃龙骧。在这次会演中，越调的参赛剧目没有一出现代戏，虽然会演是在全国掀起抢救、挖掘与整理传统剧目的背景下举

行的，93个参会剧目也大多是经过整理的传统戏，但是在主流层面从未放弃发展现代剧目的愿望。时任河南省文化局副局长的冯纪汉不止一次地说“有条件的剧团和演员，还要注意选择反映现实生活的新剧目”，从“音乐表演等方面”提高地方戏表现现实生活的能力。现代戏的创演更离不开新文艺工作者，在现代内容与传统形式的融合上，需要在剧本、表导演、音乐、舞台美术诸多方面展开探索。中华人民共和国成立初期，越调已展开了现代戏的演出和实验，但首届全省会演上并没有越调现代戏的影子，或许此时越调现代戏的实践被有意无意中遮蔽在重点实验剧种豫剧（如河南省豫剧院三团）和形式活泼的曲剧身影之下了。这种局面在“大跃进”时期有所改变，但直到越调现代小戏参加1965年中南区戏剧观摩演出并被选送晋京演出、拍成电影才逐渐打破。

其次，就河南越调剧种本身而言，在参赛的6个剧目中，商丘专区的《哭殿》是最大的赢家，再加上该区选送的《收姜维》，可以看出商丘专区已是越调实力最强之地。如果将郑州市和许昌专区也包括在内，这一带正好是河南越调上路调的活动区域。下路调活跃的越调原乡——南阳专区不仅只选送了一个《白木店》，其剧本和演出也没有受到人们的过多关注。获得一等奖的演员可谓是此时各个剧种的优秀代表或称政府认可的代表，但是越调的5位演员中没有一位来自下路调。可以说在主流舆论层面，豫东、豫中地区的越调强力崛起，尤其是张秀卿、申凤梅、毛爱莲等名演员所在地的越调获得了杨岩石、闵彬、李甦、赵抱衡、刘德言等一批有才华胆识的新文艺工作者加入，他们与演员密切配合、积极改革创新，共同推助上路调成为新中国河南越调的代表。而5位演员四女一男比例又恰是民国以来河南戏曲界女演员领航局面的延续。凡此种种在越调日后的发展中愈发显见。

1952年的全国戏曲会演为文化部门提供了一大批可供推广的范本，从这个意义上说，全国戏曲会演“不仅是一次大规模的展演活动，同时它也是中国传统戏剧进入‘定本时代’的一个转折点”。如果说会演是推进戏曲艺术发展的良好方法，那么越调传统剧目的整理改编及新戏创作一

方面朝“艺术纯粹性”与“戏剧整体性”靠拢；另一方面参加会演的得奖剧目成了演出范本，在剧种中具有了示范意义。

《收姜维》：三国戏的时代机遇

《收姜维》本名《天水关》，传统演出只有诸葛亮遣将与姜维遭围困被劝降两场，是越调须生的唱功戏。项城县越调剧团在参加会演前将该剧加工扩展成为一出整戏，着重在诸葛亮的“仁”与“智”上做文章。朝着“完整性”“整体性”的目标，致力于让情节更为紧密和合理，并开启越调剧种将诸葛亮这个“神人”还原为普通人的进程。《收姜维》被安排为会演的第一个演出剧目，有人在观剧后撰文指出它在题材上和现实教育上的重要意义，“中华人民共和国成立后几年来，除京剧外，特别是我们河南地方戏，却不知诸葛亮何处去了”，舞台上“几乎除了爱情的反封建戏，还是反封建的爱情戏”，好像是我们祖先“就只会谈恋爱似的”。不能让诸葛亮隐居，要“让他多演述一些他的发人深思的故事”来给我们历史知识或至少是处事方式。河南戏曲在由女演员引领风尚后，演出剧目在整体上出现了由袍带戏、工架戏向生旦戏转变的现象。表现三国政治军事斗争故事的《收姜维》打破了舞台被“爱情的反封建戏”和“反封建的爱情戏”所垄断的局面，这也为它在群星荟萃的戏曲观摩演出大会中脱颖而出提供了良机。1956年晋京演出的昆曲传统剧目《十五贯》让主流认可了历史剧同样可以很好地起现实的教育作用，《收姜维》显然具有打破清规戒律的积极意义。未满30岁的坤伶申凤梅首次在这样隆重的场合露面，她将诸葛亮演得活灵活现，以至于演出后人们纷纷议论申凤梅是个男同志还是女同志。应当说《收姜维》得到了天时地利人和的几重保障。此剧日后还会被进一步修改、打磨，成了申凤梅和整个越调的代表剧目。

《刮海》：民间性与人民性结合开出的一朵昙花

《刮海》是越调外装戏的代表剧目。该剧讲高才女为寻找父尸而不

屈斗争的故事，充满神话色彩。贫女与代表传统父权威严的伯父的对抗有着反封建的人民性意义。但它并非是一出十足的神话剧，艺人们要将神话拉回现实，最后还是由现实世界的最高统治者唐王的旌表促成了大团圆结局。一方面这是民间戏曲创作模式化的结果，另一方面也是普通民众质朴感情的表达。更为重要的是这种叙事包藏着一种晦暗不明的想象空间。在1956年这个特殊时期，该剧在整理改编时仍保留了原戏的神话色彩，但在戏曲改革的整体语境下，由唐王旌表就显得多余了，宫廷的情节线便被删去。另外，整编本不仅着重塑造高才女勇敢不屈的性格，还花了大量笔墨刻画原本中并不突出的属于"人民群众队伍"中的叫花子高三叔。

这出戏在当时评价甚高，有人说它从讽刺手法上有似《葛麻》，但矛盾取材于兄弟之间，因而反封建的意义就更大；故事设计上，有似《煮海》，但情节更完整；现实意义上，有似《祥林嫂》，但却写成喜剧样式；教育意义上，有似《愚公移山》，但又是通过具体故事展示的，更有感染力。不过，也有人提出它的整理还有要商榷的地方，主要是情节有些烦琐且人物性格不够完整，提议将高才女的"反抗性和善良统一起来"以求得合情合理。扮演高才女的张桂兰是早在民国时期即有影响力的越调女演员，《刮海》唱念并重，她一个人贯满全台，受到了田汉的高度评价。可惜随着张桂兰退出舞台，这出戏竟成了绝唱。



张秀卿在《哭殿》中饰唐王

《哭殿》：宫廷戏的民间趣味

《哭殿》是越调在这次会演中的最大赢家。全国的不少剧种都有这个戏，主要讲李世民的外孙秦英打死了西宫詹妃的父亲詹太师，李世民要处理皇后、女儿、外孙与爱妃间的矛盾纠葛，难断的家务事让皇帝也苦不堪言。很多剧种将詹太师描写为投靠外邦的奸臣，而秦英是忠臣秦怀玉之后，如此文臣与武将间的矛盾便画上了“忠奸斗争”的色彩。越调

整理的《哭殿》没有把詹太师描画为奸臣，秦英只是因年轻气盛失手打死了他。这样问题就简单多了，戏剧冲突的中心是李世民怎样处理这场家务事。这种设置虽少了“忠奸斗争”的激烈性和庄严性，但它的矛盾的处理方式和作为帝王的李世民形象反倒多了几分民间趣味。1957年河南人民出版社出版了越调整理本《哭殿》，但该剧没有留下影像资料，可以借助这些点滴文字去想象当年的演出场景：

唐王：嗨嗨！这皇府金殿乃是议论国家大事的地方，看起来由我由不得你！

…… 后：如今嘛……乃是个家务之事，嗨嗨！由我就由不得你！

……

唐王：你能反了？

后：你能乱了？

唐王：你不讲理了？

后：你是昏了。（击桌案后立起）

……

唐王：……王有心传圣旨放了少将（提笔又止）

詹妃：万岁爷坐江山……你怎拿不稳主张？

公主：国母娘居正宫你怎不如我那姨娘？

后：公主儿呀！娘老了，你父王心中爱她，我没她长得…… 咳！她动起本来比娘我强！

唐王：王我也拿不稳主张……唉！这便怎样？

……

唐王：妻哭父女哭子叫王痛哀，有寡人作难到皇府殿上！

庄严的皇宫和皇族呈现一派民间气象，河南籍著名作家李准撰文《台上的“哭”和台下的“笑”》谈论观看越调《哭殿》后的感受，他认为此剧之所以好，首先是“它的情节安排得好”，巧妙地把人物关系安排在一起“就不愁不出戏”；二是“演员们演得好”，这次演出可谓“强强联合”，商丘专区代表团领导为求得演出整体效果，大胆调用不同剧团的演员组成“实力集团”，申凤梅当时还只是项城县越调剧团的一名演员，她因出色的演唱技艺也被调入专区越调实验剧团参与《哭殿》会演，在

剧中饰演长孙皇后一角。李准认为申凤梅的唱和眼神表情都达到了“很高的境界”，而扮演唐王的张秀卿因其出色的表演和唱腔，“使人看到越调戏的广阔发展前途”。



申凤梅在《哭殿》饰演皇后

《哭殿》的主题一直都有争议，但商丘专区越调团的整理本却被公认为是会演宝贵的收获之一。面对有人说它因为没有表现忠奸矛盾而爱憎不明，不如京剧《金水桥》的矛盾尖锐的质疑，会刊立刻登文反驳说商丘代表团演出的《哭殿》“最突出”，但愿“唯忠奸对立才是矛盾的论点就此而住”。可以看出此时政府与戏曲界打破清规戒律的决心及这次

会演的意义。从另一个角度说，越调《哭殿》之所以得到普遍认可，除了专区主管领导和剧团演职员的集体努力外，该剧的整理也正符合了“同一题材可以有不同处理和不同演出”的“百花齐放”精神。

《哭殿》广受好评，在给越调带来巨大声誉和自信时，自然也引起了其他剧种注意。豫剧便在自己传统本的基础上借鉴越调本整理成《三哭殿》，“把《哭殿》所揭示的宫廷内部一场‘喜剧性’的小局与大局之争的纠纷，变成了忠与奸的‘严肃的’敌我性质的矛盾”，此举引来不少争议。李翎是其时河南省戏曲改进会的负责人之一，他专门拜访越调演员，发现他们普遍对豫剧的改编心存意见，张桂兰说：“《哭殿》又叫《三顶冠》，它跟别的戏比，最不一样的地方，一是戏中的人物都是好人；二是这出戏有‘三贤’，即国母贤，西宫贤，公主贤；三是这出戏重点是在歌颂唐王，唐王是主角。没有了这三条，就没有了《哭殿》那场热闹的戏。”越调之所以名《哭殿》，而不叫《三哭殿》，正是因为戏里不止于“三哭”。更重要的是，越调《哭殿》的主演张秀卿英年早逝，在她离世之后，此版本的《哭殿》也就不常演出了。虽然豫剧把唐王哭先王这一哭给删去了，矛盾的性质发生了根本变化，但因其演员阵容强大，整个演出是相当好的，好就可以遮“丑”，对于没有看过越调《哭殿》的人更是如此。豫剧《三哭殿》的唐王由著名的“二本嗓”（假嗓）须生唐喜成饰演，他以圆润、响亮而悠扬婉转的“二本腔”和真实、细腻的表演塑造了潇洒和略显狡黠的唐王形象，他演唱的“李世民登龙位万民称颂”和“下位去劝一劝贵妃娘娘”十分精彩，带有典型的唐派气质，广为传唱。《三哭殿》日后成了豫剧的传统保留剧目，越调《哭殿》反而不太为人所知了。

越调《哭殿》在20世纪50年代中后期创造的神话，离不开本子的基础，更得力于演员的出色表演，它集合了张秀卿、申凤梅、李玉华等越调界的当红女演员。田汉在当年看了这场演出后，赞扬坤伶张秀卿是“河南的周信芳”。同时，1956的戏曲工作方针正是要打破清规戒律对传统戏挖掘与整理、改编的阻碍，颇有政治眼光和艺术天赋的越调编导

们将一出晦暗不明的宫廷斗争戏巧妙地整理为一出嬉笑怒骂的人情戏，巧妙地迎合了时代语境。而豫剧《三哭殿》的出现是在20世纪60年代初，戏的矛盾性质和思想倾向有所改变也就在情理之中了。

至于《大保国》和《送灯》，前者与京剧、汉剧等类同，是越调传统剧目中以生、净为主的唱功戏，至今仍是上路调、下路调的常演剧目。《送灯》属于越调外装戏的类型，是“公子落难、小姐搭救”类的传统情节模式，在参会前被整理为一出只有30分钟的小戏，集中去展示主演毛爱莲的唱表功夫，成了毛派的保留剧目。

《白木店》：连台本戏的时代命运

《白木店》又称《白布店》，属于传统“私访戏”。讲张权率妻子陈氏和儿子廷秀、文秀到外逃荒，员外王宠看中张权的手艺并资助其开设木匠铺，又将廷秀赘其次女玉莲。玉莲与姐姐拌嘴，姐姐唆使丈夫赵昂报复张家。赵昂与人合谋将张权屈打成招入监，陈氏被卖与白布店主为妾。店主带陈氏回乡前，允她到监狱探视张权。张权夫妇悲痛欲绝，店主被其冤情触动，撕毁契约，成全二人。张权将小儿送与店主。另有一线以张廷秀为中心，廷秀在获得玉莲妻与岳母的赠银后上京赶考，几经挫折得中状元，赵昂等恶人受到惩处，张权一家团圆。该剧素来是越调戏班的看家戏，其复杂的故事情节和人物的大段唱腔一直很受观众欢迎。虽然各剧团的本子不尽相同，但总体属于连台本戏的演出体制。需要说明的是，在当时的政治语境中，曾经带有海派商业戏剧帽子的连台本戏长期以来未能得到主流层面的公开认可。一定程度上，连台本戏与当代戏曲舞台演出的关系成了观测政治气候的风向标。在“艺术纯粹性”与“戏剧整体性”的戏曲文化定位下，《白木店》复杂的故事情节使得戏剧线索繁多，进而主题思想晦暗不明。事实上，南阳专区也认识到了这个问题，他们将该剧整理为150分钟的演出，一场即可结束，只是如此繁杂的故事情节，鉴别精华与糟粕并不是件容易的事。在传统戏曲的整编工作中，删改往往比增添更难，这需要艺人与熟悉戏曲的新文艺

工作者相互配合与反复试演。当时的情况是南阳专区越调界几乎没有新文艺工作者。若《白木店》既没有历史剧“古为今用”的意义，又在表导演、音乐和演出等方面没有突出优势的话，它在政府会演中失去位置也就可以理解了。也许“一出戏救活一个剧种”的昆曲《十五贯》的整理改编更能说明这个问题，朱素臣的原本实际更显离奇，突出了明清传奇“非奇不传”的特点；但为了确立一个明确的主题，改编时不得不把更离奇的熊友蕙一线删去。虽然失掉了像“男监”这样的好场子，但为了一出戏的完整，删改成了一种不得已的选择。翻阅配合会演出版的39期会刊，不管是剧评、演员推介还是演出消息报道等，竟然没有一点《白木店》的影子。

河南省首届戏曲观摩演出大会作为中华人民共和国成立后河南境内第一次大规模的戏曲展演，它沐“百花时代”之春风，对省内剧种尤其是少数剧种的发展产生重大影响。虽然越调在当时已被认作为河南第三大剧种之一，但以主流层而言，它并不能与豫剧和曲剧相较，甚至还受到过人为的排斥和打压。河南省文化局在大会结束前的总结报告《努力改进我们的工作》中不无自责地提到“过去我们重点地扶持了占全省剧团总数70%以上的梆剧和曲剧”，在向民间职业剧团登记的时候，总是拿梆剧的要求对待，这就造成了“排斥和取消的态度”，如“西平、郾城两县已将越调改为梆剧团”。这种例子实际还有不少，“大鸣大放”期间，在全国性的戏剧刊物《戏剧报》上还登载了信阳专署汝南县人民越调剧团演员的集体申诉，当地官员以个人喜好强行用各种手段把越调改为梆子剧团，演员们深感委屈，“在旧社会我们受压迫，为什么现在还受压迫”？！事实上，越调的发展在某种程度上是受过制约的。在这样的境遇之下，1956年河南省首届戏曲观摩演出大会的重要意义得以彰显。越调人心里一定憋着一股劲，他们在这次会演上的出色表现为越调打赢了一场重要翻身仗，为越调争得了更多的生存与发展空间。正像汝南越调团的演员所说，“幸亏专区举行了会演，我们知道了‘百花齐放’的政策，我们就要求恢复越调”。一定意义上，豫剧、曲剧、越调三足鼎立的局

面形成并被昭告天下。当然，其间暴露的问题也会继续留存于剧种日后的发展中。

三、现代戏的荣光

从1963年开始，文艺政策逐渐向“左”，先是时任华东区兼上海市委书记的柯庆施提出“大写十三年”的口号，接着出现了对以《李慧娘》为首的“鬼戏”批判，传统文艺即将面临一场最为激烈的历练。1964年的京剧现代戏观摩演出大会掀起了全国编演现代戏的热潮，政府从阶级斗争以及上层建筑与经济基础的角度，强调编演现代戏的重要意义。此后，东北、华东、华北、中南、西北、西南各大区先后举行了京剧现代戏或戏剧现代戏会演。

中南区戏剧观摩演出大会于1965年7月1日到8月15日在广州举行，河南、湖北、湖南、广东和广西五省区及武汉军区、广州军区的44个表演团体参加演出，涵盖豫剧、京剧、湖南花鼓戏、彩调、桂剧、粤剧、河南越调、河南曲剧、湘昆、湘剧高腔、祁剧、楚剧、汉剧、潮剧、琼剧、广东汉剧、话剧、歌剧、小歌剧、山歌剧等20多个戏剧剧种，演出共分为7轮。河南省代表团派出豫剧、曲剧、越调、京剧4个剧种参加观摩演出，一共上演了10个剧目。其中，越调演出了《扒瓜园》和《斗书场》。

这次会演之所以在中国当代戏曲史上占据重要位置，主要是因为在普遍强调阶级斗争、大演革命现代戏的历史背景下，仍然涌现出了一批生动活泼的小型戏曲。20个剧种演出的51个剧目里，小型戏曲就有25个。需要说明的是，在“山雨欲来风满楼”之际，中南区的小型戏曲能够脱颖而出，与第一书记陶铸的良苦用心紧密相关，他在观看别的大区的会演时就提出了不能为变革而变革，为创新而创新，要“从戏曲的实际需要出发，也要注意戏曲各自的风格和特点”的意见。在日后普遍为人称道的湖南花鼓戏《打铜锣》和《补锅》、河南曲剧《游乡》、汉剧

《借牛》及越调《扒瓜园》等优秀剧目中，传统戏曲形式与时代生活内容已经得到了比较和谐的结合，进一步显示出现代戏创作的成熟，并努力发挥出各自的剧种特色。它们有的“以风格新颖，妙趣横生胜”，有的“以凝炼精粹，强烈感人胜”，戏小但却意深，载歌载舞，既有“强烈的生活气息”，又“保持戏曲的特点”，在当时引起的反应是“异常强烈的”。

越调《扒瓜园》本由河南范县戏剧创作组编剧，陈洁、董鸣鸾执笔。此次参会又由张路整理加工，闵彬导演。故事讲队员宋老发给生产队种了四亩西瓜，一场暴雨过后，西瓜地里有了积水。宋老发为了救生产队的西瓜，偷偷扒开土垅，让积水流入自家四分自留田里。恰巧被来给老发送饭的宋大妈发现，她要把垅重新围上，二人发生争执。这时他们的女儿、妇女队长宋国英出场，她向宋大妈讲述了个人利益要服从集体利益的道理，宋大妈这才肯定了老伴的行为；国英又告诉老发邻队的40亩庄稼被水淹了，积水需要从西瓜地挖沟排出。老发经过思想斗争，为了大集体的利益，同意了国英的主张，他们扒开瓜园，排出洪水。

通常情况下，小戏大多是提出并解决一个矛盾或问题，但《扒瓜园》却要解决个人与集体、小局部与大整体这两个矛盾。因为创作者抓住了人物性格这个中心，即宋老发夫妇过上了新生活，他们由衷地感谢共产党和新中国，这个难题也就容易解决了。有了这样的人物基调，戏中矛盾环环相扣，先是宋老发教育宋大妈要服从集体利益、顾全大局，等到更大的集体与他心爱的瓜地发生冲突时，又面临同样的抉择，虽然经过一番思想挣扎，但他却一点即通，这是从人物性格找出了矛盾转换的内因。这样的情节设置既让人物显得真实，又不失戏趣。《扒瓜园》只有一场，场景虽未变动，但为演员安排了不少独唱、对唱等多种形式的表演空间。当然，它不可避免地带有时代色彩，但也饱含着河南的乡土气息，风趣、幽默，结合演员们质朴生动的表演，在很大程度上冲淡了它的说教味。《扒瓜园》在河南越调现代戏发展史上占据重要位置。



电影《扒瓜园》剧照，何全志饰宋老发，申凤梅饰宋大妈，刘琳饰宋国英

需要说明的是，《扒瓜园》并不是越调原创的，它最初由范县四平调剧团演出。按照刘琳老师的说法，省里领导对中南区戏剧会演颇为重视，在全省范围内挑选合适的参会演员。考虑到四平调是个地方小剧种，并不太为人所知。越调是河南三大剧种之一，影响力更大，就由越调演员演出《扒瓜园》并代表河南参加中南区戏剧会演。当然，比较大的剧种肯定不止一个剧团，每个团又都有拔尖的演员。参演剧目一般会分AB两组同时排练演出。此时申凤梅、何全志等所在的周口专区越调剧团（前身是商丘专区越调剧团）已于1963年晋京演出扩大了影响，尤其是申凤梅还得到了总理的赞赏。自然地，周口团的何全志、申凤梅、李金英成为A角，分饰宋老发、宋大妈和宋国英。B角由郑州市越调剧团的杜世界、赵金兰、刘琳担任。

不论是将小剧种四平调的原创剧目安排给大剧种越调演出并参会，还是将演员分作AB两组，均能感受到省里领导对参加大区戏剧会演的重视程度，因为参会还是一种政治荣誉。从1952年中南区第一届戏曲观摩演出没有越调的位置，被看作是“曲子的别派”，到1965年越调与豫剧、曲剧作为河南三大剧种共同出现在中南区戏剧观摩演出大会，越调

在新中国风云际会的舞台上为自己挣得了稳固的地盘。虽然将演员分作AB两组，但最终由谁到广州演出并不一定，他们需要事先在郑州反复演出和修改。最后，出现在中南区戏剧观摩演出大会的是申凤梅、何全志和刘琳。

虽然《扒瓜园》是一个小戏，只有不到40分钟的时间，但前后换了三次导演。第二稿由袁文娜老师指导，她根据剧情设计了不少戏曲程式化动作，有意营造出载歌载舞的演出效果，结果却被领导给否决了。当年二稿的演出场景已难再现，今日看来不免有些遗憾。

越调《斗书场》本由许昌专区商水县剧目组集体编剧，许洪执笔，刘德言导演。该剧的贯穿思想仍是两种道路和两种阶级的斗争，但却别出心裁地描写了文化阵线上的新旧矛盾。故事讲半职业曲艺艺人钱有声经常在农闲时与大伙说唱《华容道》《黄天霸》之类的旧段子，受到一部分群众的喜欢。村文化室主任大凤和小巧学习党中央精神，认识到文化阵线上也存在着激烈的斗争，她们批评钱有声的行为，劝他学新词、唱新书，用艺术为社会主义服务。钱有声不愿接受批评，他反驳说群众认为新书没有旧书好听。在党支部的支持下，大凤和小巧刻苦练习演唱技术，最终在书场的擂台中用新书《新华容道》战胜了钱有声的旧书。通过这场无硝烟的战争，表达了在广大农村也要争取文化阵地的主题思想。

客观地说，《斗书场》中存有不少直白的政治宣言，受题材所限，鼓吹今人胜过古人的时代标语、口号不时显见，这可能是它未能像《卖箩筐》《扒瓜园》那样更有受众的原因之一。该剧共设三场，先后出场角色有18人之多，已超出了受到主流褒奖的严格意义的小戏范畴，在践行由政府极力推广的“乌兰牧骑”式的“送戏下乡”演出任务时缺少优势。不过，颇有意思的是，新旧书的斗争恰如新旧戏曲的斗争，这恰是传统戏曲曲艺在新社会必然要经受的历练，将其直接展演于舞台上，别有风趣与意味。仅就题材来说，它在中南区戏剧观摩演出中独树一帜。

从艺术性上看，剧中设置了“戏中戏”的情境，表演上要借鉴兄弟艺术形式，诸如快板、二夹弦等；戏里有不少人物心理、思想层面的交流与冲突，需要活用传统戏曲“打背供”的程式去表现他们内心深处的想法和思想碰撞；因为有不少群众场面，诸如合唱、齐唱、群众伴唱等演出新形式也被利用，这些必然推动越调在表演、音乐上的探索与革新。

1965年的中南区戏剧观摩演出大会在当代中国戏曲发展史上有着重要位置，特别是这些革命现代小戏，不仅锻炼了参加团体的创作与演出队伍，而且将在各剧种尤其是古老剧种和名“老”演员演出现代戏方面继续产生深远的影响。

其中，河南越调《扒瓜园》《斗书场》与河南曲剧《游乡》及湖南花鼓戏《补锅》《打铜锣》等被推荐到北京演出，有一种说法是后来的京剧样板戏《龙江颂》受到了《扒瓜园》的启发。

在中南区参加会演后，这些广受好评的现代小戏被广泛印刷出版，河南越调《扒瓜园》和《斗书场》被全国多个兄弟剧种移植演出，这是越调的荣光。

总之，越调从被主流视作是“曲子的别派”，到与豫剧、曲剧三足鼎立，再到作为三大剧种代表河南奔赴大区进而晋京演出，实现了身份与角色的逆袭。这得力于国家文艺政策的宏观决策、新文艺工作者和艺人的通力合作，政府重要会演的助推。其中，会演成为越调转型与获得主流话语权的重要催化剂。

第四章 柴堆三国——越调三国戏流变

“《柴堆三国》者，乃乡人农隙之时，三五成群，身倚柴堆所谈之《三国》也。”宽泛地讲，戏曲舞台出现的三国剧目也可看作是一种“柴堆三国”。越调从什么时候开始演出三国戏已不得知，据老艺人的说法，清同光年间河南越调十分兴盛，江湖班、龙虎班、窝班、木偶班等各类班社星罗棋布，从县衙到乡绅富豪再到平民百姓都争相供戏。这一时期的知名艺人如王庆和、陈小金就是擅演三国戏的能手。三国的故事可从“历史的三国”、“‘演义’的三国”和“民间的三国”三个层面讲述。历史的三国是“演义”的三国和民间的三国的基础，“演义”的三国与民间的三国又丰富了历史的三国。民间的三国主要是指没有进入《三国演义》的民间流传的三国故事。作为一个长期在民间活动的剧种，越调的传统剧目大体上出自民间艺人之手，包蕴着民间的伦理和审美精神。以三国戏曲而言，“演义”的三国和民间的三国构成了越调三国戏的精神主旨。戏曲曾是国人日常生活的重要组成，“人无男妇，年无老稚，闻将演剧，无不踊跃欢呼”。作与读书人看的《三国演义》都受到了热捧，即“古史甚多，而人独贪看《三国志》者，以古今人才之聚，未有盛于三国者也”，那作与读书人与不读书人同看的三国戏文更能为普天下人喜欢。不过，出自封建社会民间艺人之手的传统三国戏曲既有“人民性”的一面，也有“封建性”的一面，二者从正反两方面支撑了传统三国戏曲在新社会经历推陈出新的必要性。尤其当戏曲艺术被提高到艺术层面时，精致化也就成了新中国越调经典三国剧目生成的必然路径。

第一节 越调传统剧目中的三国戏

如前所述，越调的传统剧目被分为“正装戏”和“外装戏”两类。清末民初以来，“节奏较缓，四平八稳，细吹细打，稳拉慢唱”的“死扣窑”戏（正装戏）渐不为观众所接受。以民间风情、公案故事为反映内容，形式活泼、节奏明快的外装戏迅速发展。尤其是在女性重归剧场之后，外装戏进一步走向兴盛，逐渐取代或改造了正装戏，在多个方面改变了传统越调的艺术风格。今天已经看不到严格意义上的正装戏了，正装戏与外装戏的称谓也很少为人提及。这里所说的越调传统剧目，是指新中国文艺工作者在20世纪五六十年代搜集、记录的艺人口述剧目，它们融合了正装戏与外装戏的不同特征，作为一个整体呈现出越调的传统面貌。

王艺生先生编著的《越调传统剧目汇释》收录越调传统剧目495出。其中，三国剧目有55出，占总数的11%强。由艺生（执笔）、文灿、李斌共同编著的《豫剧传统剧目汇编》收录豫剧传统剧目近千个，其中三国剧目有80出，约占总数的8%。京剧含有的三国剧目最多，按陶君起先生的统计共有155种，占其剧目总数的12%。虽然各剧种传统剧目的统计数字难以一致，但就总体比例来说，越调三国剧目的数量比较可观。三国故事充满英雄色彩、智慧光芒和伦理内涵，自宋金以来即被搬演于戏剧舞台。南阳、襄阳一带是三国历史的主要活动区域，越调孕育、成长于斯，三国故事为越调所演绎也是一种必然。概括而言，越调传统剧目中的三国戏有如下特点：

第一，越调具有相对完整、丰富多彩的剧目体系。

从内容的选择上看，从东汉末年黄巾起义至钟会、邓艾灭蜀为止的这段历史，越调都有剧目演出。如第一出《斩熊虎》，又名《关公小出

身》，事见彭宗古《关帝外纪》《孤本元明杂剧·桃园结义》，讲关羽路见不平，杀死恶棍熊虎和知州。逃亡途中遇观音老母幻化的老妪点化，便拳打鼻窍血染脸、拔发裁须改装而行。末一出《取西川》，取材于《三国演义》，演魏王遣钟会、邓艾分兵攻蜀，刘禅命诸葛瞻父子应战。邓艾攻下江油，兵临成都。诸葛瞻战死，姜维在川东亦败退，钟会得以进兵。蜀亡。

就故事的出处来说，《三国演义》是越调三国戏的主要源头，同时也从正史、元杂剧、明清传奇、民间说唱与传说故事等多方面汲取养分。

第一种剧目类型是基本照搬小说，改动不大。如《刺董卓》《捉放曹》《关公温酒斩华雄》《辕门射戟》《古城会》等。以《辕门射戟》为例，刘备占小邳，袁术派纪灵攻取，并约吕布相助。刘备也向吕布求援。吕布权衡利弊后，设宴为两家讲和，约定画戟于辕门，若布一箭能射中，则双方罢兵。吕布箭法高超，一箭中的。纪灵无奈退兵。越调的故事情节、人物对话等多出自于《三国演义》第十六回“吕奉先射戟辕门，曹孟德败师淯水”。

第二种剧目类型是故事虽主要取材于《三国演义》，但却在情节设置、人物性格塑造上多有改动。如《张飞卖肉》《三结义》《关爷挑袍》《柴桑口》《收姜维》《铁笼山》等。以《关爷挑袍》为例，讲桃园三兄弟徐州失散后，关羽被曹操羁留许昌。曹操以美女、金帛等笼络关羽，关羽不为所动。关羽闻知刘备在袁绍处，便向曹操请辞。曹操追至灞陵桥，向关羽赐酒赠袍。关羽知曹操奸诈，便以酒祭天，以刀挑袍离去。这段故事总体上与《三国演义》第二十六、二十七回中的情节类似，但为了丑化曹操、神化关羽，越调本在关、曹灞陵桥分别之际做了较大改动。《三国演义》的描写是这样的：

> 云长恐有他变，不敢下马，用青龙刀尖挑锦袍披于身上，勒马回头称谢曰：“蒙丞相赐袍，异日更得相会。”

传统戏曲中，人物在离别时举杯饮酒是比较常见的，越调本设计了曹操向关羽赠酒的情节。先是甘、糜二夫人担心酒中有毒，善意提醒关羽；而后关羽正气满怀，一敬天、二敬地、三敬宝刀。于是，“刀尖泼酒火焰飘，关某指刀骂奸曹”。以银试毒是中国民间流传已久的说法，关羽的青龙偃月刀被神化为一把宝刀，它在碰到有毒的酒后就不是变黑，而是“火焰飘飘”，显然这是以一种民间想象的方式彰显了关羽的英武神力。相较之下，小说对关、曹在霸陵桥的活动描写得就比较简略，要将这段情节放在舞台上演出，凸显赠酒这一潜在的冲突环节，一方面强化了紧张气氛，更有舞台效果；另一方面也起到褒关贬曹的作用。

第三种剧目类型是故事基本上不见于正史、小说等正统著作，大多是越调艺人根据民间素材创作或移植其他剧种的。如《温先扎针》《对金爪》《张二片打铁》《黑虎山》，等等。其中《温先扎针》《张二片打铁》是比较特别的一种，它们与三国最大的也是唯一的联系就是故事发生在三国时期。如《温先扎针》讲黄巾起义，百姓流离失所。一书生携继室避难于店房，思念前妻成病。店东请来温（瘟）姓江湖郎中，以棒槌作银针，扎窗医人，又讲了不少歪理，闹出不少笑话。这是一出幽默讽刺的闹剧，汉末战乱只作隐约可见的故事背景。另一种便是为三国硬汉故事增添了几分儿女柔情色彩。以《对金爪》为例，此剧又名《飞虎山》《收马岱》，讲马超投降蜀汉后，其弟马岱被黄文义收养。马岱既长要去寻兄，黄将马家雌雄金爪中的一支交还马岱。马岱路过飞虎山，与女大王陈金定结为夫妻，同去汉营投兄。马超不认兄弟，张飞、黄忠出战不敌马岱。马超持金爪对阵，二爪相对，兄弟相认。另有《黑虎山》一剧，又名《华关索招亲》，讲关羽之子华韦与黑虎山山大王的胞妹金花不打不相识又结为夫妻的故事。正史、小说等正统史籍、文学作品很少或较少谈及三国人物的家庭生活，个人在这里是被遮蔽的，他们多有家国情怀，少有儿女私情。然而，生在民间、长在民间的地方戏曲与民众日常生活联系最为密切的题材通常是人们所说的家庭戏和婚恋戏，这在女性回归剧场之后日益明显。将没有女性声音的三国搬上舞

台，自然是有男有女、热耳酸心的生旦戏要比清一色的“和尚戏”更易为男女老少、各个阶层、各个年龄段的观众喜欢。在这个意义上，民间戏曲或许更有人情味儿，更为真实，也就别具风情。

第二，独尊蜀汉的思想倾向，以刘备集团为叙述的绝对重心。

在55出三国戏中，以曹魏集团为主的有《刺董卓》《捉放曹》《战宛城》《白门楼》《击鼓骂曹》《白逼宫》《司马懿扒墓》等。以孙吴为中心的剧目更是少之又少，仅有《讨荆州》《柴桑口》《伐东吴》。其他皆以蜀汉集团的将帅为主人公，尤其是关羽和诸葛亮。以关羽为主的戏主要有《关公温酒斩华雄》《关公验马》《斩颜良》《白马坡》《灞陵桥》《古城会》《取长沙》《观白河》《水战庞德》等；以诸葛亮为主的戏主要有《三请诸葛》《舌战群儒》《草船借箭》《落凤坡》《七擒孟获》《收姜维》《空城计》《斩马谡》《斩郑文》《火烧葫芦峪》《祭灯》等。如前所述，宋以后逐渐出现拥刘贬曹思想，罗本《三国演义》的创作一方面吸收了宋元以来民间说话、杂剧、南戏等艺术形式中有关三国的故事素材与思想倾向，另一方面又受到元末明初政治环境的影响，继承了拥刘贬曹思想。清初毛本《三国演义》出现，正统思想和拥刘贬曹倾向更为明显。与众多活跃在民间的地方剧种一样，越调三国戏多以《三国演义》为蓝本，小说的政治思想倾向无疑影响到越调三国戏。如果说文人在表达情感时还有些半吞半吐，到了民间艺人这里，他们的情感就更为直白、坦率，对喜欢的人，他就什么都对；对不喜欢的人，他做什么都是错。在越调三国戏里，刘备集团的主要人物如刘备、关羽、张飞、诸葛亮等智勇双全，堪称完人。除了世人熟知的诸葛亮通晓阴阳八卦，有神通法术外，刘备在冥冥之中亦有天神相助。以《三结义》为例，关羽、张飞弃刘备至桃园饮酒。二人恐刘备赶来骗酒，便以芦席盖井，设座于枯井之上。刘备追至，坐芦席而不坠，座下有真龙出现。于是，刘、关、张各述年庚，结为金兰。另外，在正史与小说中，并无曹操以毒酒陷害关羽事，但为了贬低、丑化曹操，美化、神化关羽，艺人们便在《关爷挑袍》中杜撰了这一情节。

第三，具有浓郁的民间审美趣味。

尤为明显的表现在两类剧目中，一类是不见于正史、小说或可称作是三国“民间风情戏”的剧目，如《温先扎针》《张二片打铁》等；另一类是《三结义》《柴桑口》《司马懿扒墓》《铁笼山》等为人熟知的三国戏，它们均包蕴着鲜明的民间审美趣味和价值取向。先以《张二片打铁》为例，张二片是一个吃喝嫖赌、好吃懒做的铁匠，“熊虎之将”张飞的兵器却要由他打造（张飞并未出场）。张二片一人完成不了任务，不得不搬出老婆李氏帮忙。夫妻二人闹出了一连串笑话，李氏借机与二片约法三章，一不准喝酒，二不准赌博，三不准嫖妓，二片一一答应。夫妻很快便将兵器打成。显然，这是一出以小丑、小旦为主的二小戏，小夫妻一边打铁、一边耍嘴的情节设置正是民间生活场景的真实写照。这样的叙事完全打破了人们对三国戏的刻板印象。再以《三结义》为例，该剧显现出“发迹变泰”的游民心态，刘备开始并不为张飞、关羽待见，关、张还要以计陷害刘备。正是看到刘备有“天在冥冥之中呵护”，关、张才转变态度，与刘义结金兰，这种在士大夫看来可笑且庸俗的情节，在江湖艺人眼中就是“慧眼识英雄”，反映了“游民的心态与向往”。《铁笼山》演司马师逼宫、姜维计杀司马师事。其他剧种多将《司马师逼宫》与《铁笼山》分演，只有越调将两个故事合在一出戏中演出。前半场逼宫，司马师气焰嚣天；后半场铁笼山大战，司马师中毒箭而亡。这分明是民间朴素的“善有善报、恶有恶报”的价值取向。此剧中还有一处颇有意味的描写：司马师私自带剑进宫，剑劈贾义、国丈，又逼死张妃，猛然间发觉自己犯下了三宗大罪。他正要上前向魏帝请罪，又想起曹家先祖曹孟德当年对汉室也做过同样事情，于是借口说“难道说他先人曹孟德就无罪了？那我大司马今天做下此事，也无罪”。正当司马师内心纠结于有罪无罪之际，报子称姜维统兵前来：

司马师：下去！ （报子下）且住！探马报道：姜维统兵前来。待我上前讨旨，大战姜伯约，胜者将功折罪。启圣上，姜维统兵到来，你就该命臣出阵，大战姜伯约。传旨呀！啊，是了。敢则昏王没复正位。待我司马与你复了正位。昏王复了正位，你就该传下旨

呀！唉！待我大司马替你代劳了吧！旨下！大都督听旨： （自语）臣来也了。（自语）大都督！寡人传旨意，命你大战姜维，胜者将功折罪。出宫去吧。（自语）臣遵旨，校尉军！抬轿。（曹丕追，司马师拔剑下）

《三国演义》第一百九十回有“困司马汉将奇谋，废曹芳魏家果报”，司马师带剑进宫，正遇夏侯玄、李丰、张缉三人，搜出了写有血字的密诏，便怒将三人腰斩于市，灭其三族，又逼死张皇后，迫郭太后废曹芳，改立高贵乡公曹髦为帝，司马师在事后并未有忏悔。越调《铁笼山》里这个内心挣扎、自我宽慰的司马师形象缺少了正统性，特别是自问自答传旨、接旨的表演活像一出儿戏。正是借助了民间艺人的想象，这些本来严肃、残酷的宫廷斗争便被描画出了几分玩笑色彩。

三国时期充斥尖锐复杂的政治军事斗争，以这种乱世为背景的三国戏曲能够充分调动戏曲唱、念、做、打的舞台魅力，素来为民众喜欢。郑传寅先生认为地方戏的民间性是从其“在传统文化体系中所处的位置”出发的，它往往从“民间立场”出发去“解读与呈现‘主流话语’”。越调三国戏的传统剧目大都出自民间艺人之手，思想倾向上尊刘贬曹，不惜笔力借助神道鬼术来神化、美化蜀汉集团，丑化、贬低曹魏集团。从整体的艺术性来说，越调三国戏曲的文学性高于其民间风情戏，只是语意不明的套话和赘言仍普遍存在。三国戏中的人物一方面带有民间气质，另一方面在某种程度上又和多数三国戏的思想主旨一样有着晦暗不明的嫌疑。如果说精英文化总体表现出了系统化、明晰性的特点，那么民间文化则总体带有较强的纷杂化与晦暗性特质。不同于庙台、广场演出的随意、自在，戏曲一旦进入封闭型的现代剧场尤其是被拍摄成为电影、电视在全国放映，众多未经整理的传统戏中隐藏的晦暗不明的思想主旨、人物形象及诲淫诲盗的言辞所能提供的多样想象空间，便不符合经由规范化来保障新时代文艺纯洁性、合法性的意识形态诉求。凡此种种必然要在新中国戏曲改革的实践中经受淬炼。

第二节 打造越调经典三国戏

> 一年来各地戏曲改革工作，在剧本唱本的大量修改编写方面，有很好的成绩：
>
> 如北京改编京剧及评戏百余种，新编曲艺达400余段。……全华北范围尚无总数字，但以河北为例……全部600种流行旧节目中有170种经过初步修改。
>
> ……
>
> 中南以武汉为中心改编剧本197种，江西37种，河南88种，湖南45种（只计长、衡两市），广东22种，广西31种，全区共达342种（湖北全省未列入）。

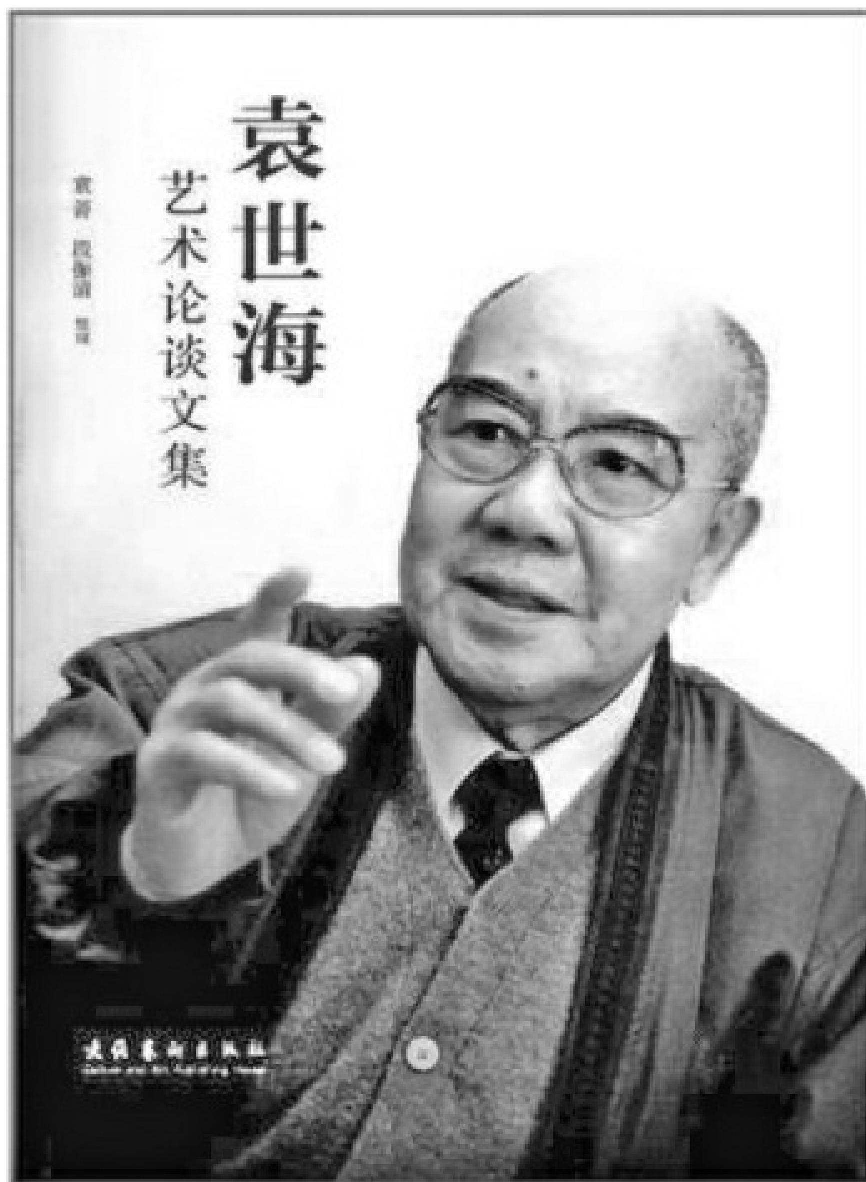
这是时任文化部戏曲改进局局长的田汉在首届全国戏曲工作会议总结报告中提到的各地戏改剧目情况。从1949年10月至1950年10月仅一年的时间内，传统剧目的改编与新戏的创作已轰轰烈烈地展开。在中南区内，河南算得上是一名积极分子。不过，这时中央有关戏曲改革的方针还未正式发布，各地在展开工作时难免会有偏差。

“五五指示”发布后，以“改戏、改人、改制”为中心内容的戏曲改革工作有规范地全面实施，戏曲剧目的整理、改编与创作被视作为“整个戏曲艺术改革成败的关键”。实际上，为了适应不同时期的社会现实和观众的审美趣味，戏曲剧目总会被不断修改与加工，并有新的剧目产生，所以“戏曲剧目的传统本身就是一个动态的不断变化的系统”。不过，整理改编传统剧目是一个推陈出新的复杂过程，除了要注重剧本的思想内容，还“要以提高、丰富和发展剧本的文学性为中心，带动与推进舞台艺术的全面革新”。

不经一番寒彻骨，怎得梅花扑鼻香。诸多剧种在20世纪五六十年代都产生了在全国有影响的作品。

一、“一吊一收”

在各地戏曲传统剧目推陈出新的浪潮中，经过整理改编的“两吊一收”是越调最有代表性的重要成果，已成为河南越调的经典保留剧目，它们分别是《诸葛亮吊孝》《李天保吊孝》和《收姜维》。而《诸葛亮吊孝》与《收姜维》则是越调演出最多的三国剧目。

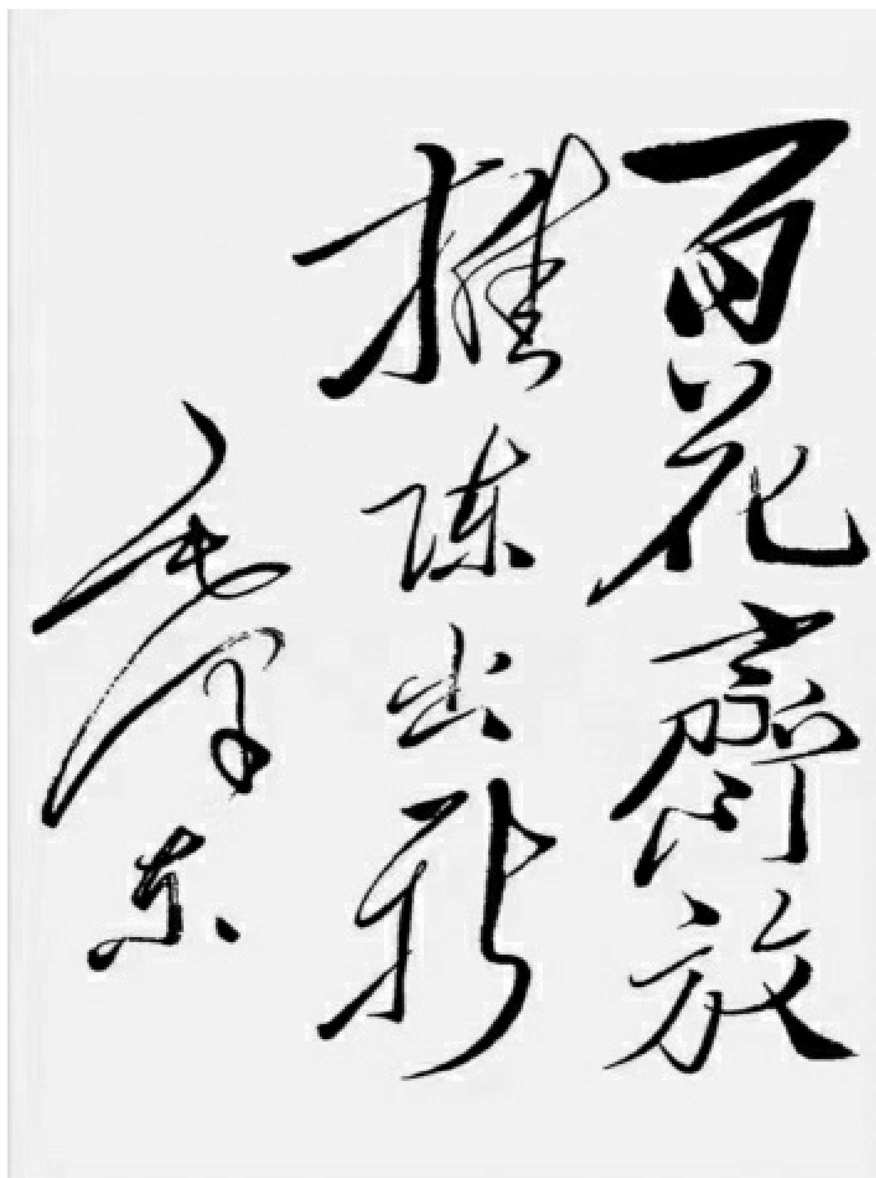


袁世海艺术论谈文集

1.一次美丽的邂逅

根据越调著名琴师吕国英先生的说法，1962年商丘专区越调剧团

（河南省越调剧团前身）在河南鹤壁演出，恰巧中国京剧院一团也在当地演出，但他们不怎么叫座。京剧团想知道是什么剧种能够有这么大的票房号召力，就来看了越调团的演出。作为当事人之一的袁世海先生也写有回忆文章，只是在京剧团演员来看越调剧团演出的原因上，他的说法不同于前者。袁世海在1962年随京剧院去河南慰问演出时第一次接触越调，此前他“只听说河南有个豫剧、曲剧”。他第一天看的是越调传统戏《过街楼》，申凤梅在里面饰演女主角苏桂英，他对申凤梅印象不错。当听说申凤梅要在第二天演出的《收姜维》里饰演诸葛亮时，更是引起了他们的惊讶。京、昆素以行当分工精严著称，但多数地方戏中的演员却常常兼挑数行。京剧里也有反串，一般是在岁末封箱演出的时候，演员们借助节日的喜庆气氛反串演出，观众抱着闹乐的心态观赏表演。在不年不节的时间里，申凤梅要从闺门旦跳到老生，况且还是饰演诸葛亮这个三国著名历史人物，京剧团演员的惊讶可想而知。京剧传统戏中也有《天水关》，赵云打回败仗，在诸葛亮劝慰赵云这个情节里，京剧的表现形式是以两人一来一往的几句念白作一简单交代。袁世海因为早年出科即出演《天水关》中的姜维，因而对此剧别有感情。越调与京剧的不同之处是集中笔墨刻画诸葛亮，不管是安慰赵云，还是劝降姜维，都为诸葛亮设计了大段唱腔。袁世海被越调和申凤梅的唱功打动了，他认为这样一个剧种应该让更多的人知道，尤其是首都的戏曲界和观众。回到北京后，他给文化局领导张梦庚、张国础介绍了情况，这样就促成了1963年申凤梅率领商丘专区越调剧团第一次晋京演出。事实上，在1950年末，文化部在北京召开了第一次全国戏曲工作会议，在这次会议上曾发生京剧与地方戏以谁为主的争论。最终，鼓励各戏曲剧种自由竞争、共同繁荣的“百花齐放”主张成为共识。1951年春，毛泽东亲笔书写了“百花齐放，推陈出新”八个大字赠送给新成立的中国戏曲研究院，成为新中国戏曲工作的指导方针。京剧和地方戏间的隔阂逐渐被打破。



毛泽东题词

1963年初，河南省文化局接到了北京市文化局邀请商丘专区越调剧团晋京演出的信函，省里集中力量对剧团的演出剧目进行了加工。1963年3月19日，商丘专区越调剧团到达北京。值得一提的是，当时首都文化界名人如曹禺、马连良、阿甲、张梦庚、张东川、凤子等亲到车站迎接。3月21日，越调剧团在北京吉祥剧院演出了《李天保吊孝》，田汉、崔嵬、老舍、晏甬、赵树理等人观看了演出。演出结束后，田汉先生说："这个戏很好，演出非常成功。《李天保吊孝》这个戏就是放在

莎士比亚喜剧里也不逊色。戏里的老鳖一并不亚于莫里哀笔下的吝啬鬼。”第二天越调剧团又在中直礼堂为北京电影制片厂的艺术家作了专场演出。越调剧团从3月19日抵京，直到5月初才返程。这次在京演出的剧目除了《李天保吊孝》外，还有三国戏《收姜维》和《诸葛亮吊孝》，现代戏《掩护》等。除了内部演出，还在吉祥戏院、长安戏院等处售票商演。时任北京电影制片厂艺委会主任兼导演的崔嵬看了《李天保吊孝》的演出，便有意将该剧拍摄成为电影。但到了1963年底，全国文艺界已是“山雨欲来风满楼”之势，随后“文革”的到来，越调便错过了这次走上银幕的机会。

2.越调三国戏走上大银幕

电影诞生于19世纪末叶，至20世纪二三十年代在全球很多地方成为一种较为普及的大众娱乐。不过，这时的电影还不能取代戏曲在中国大众心中的主导位置。1905年第一部戏曲短片《定军山》的出现一般被看作是中国电影的起步，也间接表露出戏曲舞台演出在当时文化消费中的霸主地位，同时为民族电影日后的探索埋下了伏笔。

在中华人民共和国成立之前，到影院观看电影还多是上海、天津这些近代口岸城市里中小资产阶级的娱乐方式，显现出现代都市生活文化的气质。北京及广大内陆省会城市中的戏院、茶馆仍占据最重要位置，即便是上海、天津也不例外。在中华人民共和国成立之后，政府一方面逐步挤压西方世界尤其是美国文化在中国的空间，另一方面积极扶持发展本民族的文化艺术事业。以民族电影事业的发展为例，政府出台了一系列扶持政策：“首先，也是最根本的，制订了电影为人民群众服务的政策。其次，把电影作为思想教育的重要武器，电影放映与重大时事和思想教育联系在一起。第三，票价改革。由公营和公私合营的电影院带头，减低了票价，一般在一角钱左右。”

新中国电影事业便一路高歌前进：

	摄制与译制影片数(部)	电影放映单位数(个)	其中:电影院(个)	其中:电影放映队(个)
一、绝对数				
1949年	9	646	596	
1952年	43	2282	746	1110
1957年	119	9965	1030	6692
1958年	178	12759	1386	8384
二、指数(%)				
1952年	477.8	353.3	125.2	100.0
1957年	1322.2	1542.6	172.8	602.9
1958年	1977.8	1947.2	232.6	755.3

资料来源:国家统计局:《伟大的十年:中华人民共和国经济和文化建设成就的统计》

看电影逐渐成为普通民众一种的娱乐生活方式。自1942年毛泽东在延安文艺座谈会上为党的文艺事业发展定下基调，新中国电影的主人公自然应是工农兵形象。虽然展现在革命战争与新中国建设事业中涌现出的工农兵英雄形象的影片不乏佳作，但还“不能最大程度地给人们提供更加乐于接受也更加习惯接受的文化娱乐内容”，戏曲电影的出现便在一定程度上缓解了人们的审美疲劳。于是，在政治话语主导和民众娱乐相较单调与匮乏的年代，戏曲电影骤然兴盛。评剧《小姑贤》（1953）成为中华人民共和国成立之后拍摄的第一部戏曲电影，不过在文艺“百花时代”到来之前，这一阶段的戏曲电影数量有限，除了老艺术家梅兰芳、盖叫天的舞台生活纪录片外，有影响的当属第一部彩色戏曲电影越剧《梁山伯与祝英台》（1954），其他如汉剧《宇宙锋》（1954）、锡剧《双推磨》（1954）、评剧《秦香莲》（1955）、黄梅戏《天仙配》（1955）等。这些作品多是在1952年第一届全国戏曲观摩演出大会和1954年华东区戏曲观摩演出大会上广受好评的剧目，通过电影的拍摄与播放，进一步扩大了它们及出演剧种的知名度，这种意义对在民国时期影响力还限于一隅的越剧和黄梅戏尤为突显。

相较越剧、黄梅戏、评剧等地方戏，河南戏曲走向银幕的脚步显得有些迟缓。原因是多样的，内陆地区的相对闭塞当是重要因素。河南第一部戏曲电影是由长春电影制片厂拍摄并发行于1956年10月的豫剧《花

木兰》，该剧由河南省豫剧院一团的常香玉、赵义庭主演。河南戏曲电影由豫剧和常香玉执牛耳很好理解。此时的河南省豫剧院是河南省戏曲改革的首批试点院团，常香玉本人在这时已成为豫剧甚至整个河南戏剧界的代言人。17年间，河南境内戏曲剧团演出的剧目被拍成电影的有豫剧《穆桂英挂帅》（洛阳市豫剧团马金凤等主演，上海电影制片厂1958年）、曲剧《下乡与赶脚》（郑州市曲剧团耿庚辰等主演，海燕电影制片厂1959年）、曲剧《陈三两爬堂》（开封市曲剧团张新芳等主演，长春电影制片厂1960年）、豫剧《朝阳沟》（河南省豫剧院三团王善朴等主演，长春电影制片厂1964年）、京剧《红管家》（河南省京剧团周善本等主演，长春电影制片厂1965年）、京剧《好媳妇》（河南省京剧团吴韵芳等主演，长春电影制片厂1965年）、京剧《传枪记》（河南省京剧团张学敏等主演，长春电影制片厂1965年）、河南越调《山村新曲》（许昌专区越调剧团毛爱莲等主演，珠江电影制片厂1965年）、河南曲剧、越调《买牛》《扒瓜园》（河南省曲剧团张新芳等主演、周口专区越调剧团申凤梅等主演，北京电影制片厂1965年）、曲剧《游乡》（河南省曲剧团王秀玲等主演，珠江电影制片厂1966年）。

细看这11部影片，抛开外来剧种京剧不说，颇有意味的是作为河南三大剧种之一的越调直到1965年前后才有了“触电”机会；作为历史较为古老的剧种，越调竟然没有一部传统戏走上银幕，实际情况是这期间的戏曲电影题材恰以古代生活为主。事实上，在计划经济时代，哪些剧种和剧目能够被拍摄成为电影在全国放映主要取决于主管领导的决定。越调从“曲子的别派”到真正作为河南三大剧种之一参加中南区会演进而晋京演出，历时十余年。在胶片极为珍贵的年代，越调错过新中国第一波戏曲电影热潮也就成为必然。

梅兰芳先生在1948年11月完成中国历史上第一部彩色戏曲影片《生死恨》的拍摄后，诚恳地说明了他拍演电影的想法：

> 第一点是许多我不能去的边远偏僻的地方，影片都能去。第二点我几十年来所学得的国剧艺术，借了电影，可以流布人间，供我们下一代的艺人一点参考的材料。

这是对戏曲电影价值的最好诠释。越调错过了新中国戏曲电影发展的第一次浪潮，与此间冉冉兴起的受众面广泛、传播迅捷的现代大众传媒擦肩而过，只得再一次落后于豫剧、曲剧。紧随其后的风云突变，电影《山村新曲》和《扒瓜园》的上映只是昙花一现，其影响随着时间推移更多成为一种历史记忆。

新时期戏曲电影迎来了发展的第二个高潮，戏曲舞台演出的复兴是重要助推力。在大量传统戏重现舞台之际，越调传统戏《李天保吊孝》《诸葛亮吊孝》《收姜维》和《白奶奶醉酒》相继走上银幕。舞台演出具有一次性特征，演员、演出环境、观众等因素都会影响演出效果。电影在拍摄并完成剪辑后就定型了，演出效果不再受任何因素影响。新中国开启了电影民族化的征程，但戏曲电影并不是舞台演出的照搬，在规定时间内规范性、视觉化、趣味性地实现电影叙事绝非易事。在“听戏”与“看戏”之间，暗藏着“民间性”与“精致化”的博弈。我们说当戏曲艺术被提高到艺术层面时，精致化也就成了新中国戏曲经典剧目生成的必然路径。电影的规范性与传播的广泛性必然推动戏曲进一步走向精致化。于是，传统剧目从整理改编到走上银幕成为戏曲精致化的一条重要路径，此间各剧种的经典剧目也逐渐生成。

电影《诸葛亮吊孝》

越调传统剧目里并没有《诸葛亮吊孝》。1958年11月2日至10日郑州会议期间，毛泽东的一句话促使了越调名剧《诸葛亮吊孝》的诞生。

郑州会议期间，河南省文化厅为毛泽东一行举行了文艺展演，节目大都是从首届戏曲观摩演出大会的获奖剧目中选调的，毛泽东观看了申凤梅演出的《收姜维》。演出结束后，照例领导人要上台接见演员，毛泽东对三国有特殊的情感，他在与申凤梅握手时先是夸赞了她的演出，随后又问她会不会《卧龙吊孝》这个戏，申凤梅诚实地说她不会，毛泽东呵呵一笑，就没有再往下问。



电影《诸葛亮吊孝》，申凤梅饰诸葛亮，田发根饰鲁肃，江泳饰赵云

根据王中民先生的口述及回忆文字，剧团最早派编导闵彬到南阳挖掘本子，可是老艺人们都没有听过这个戏，闵彬最后只笔录了《芦花荡》和《柴桑口》两个折子。在此基础上，剧目组一起讨论建议增加“讨荆州”和“吊孝”。这是20世纪60年代初期的第一次改编，剧本现已不见，基础是罗贯中的《三国演义》。根据《三国演义》第51、56和57回的描述，刘备借荆州不还，周瑜谎称替刘备打西川，实则借机谋取荆州。周瑜所定假途灭虢之计被诸葛亮识破，他安排四路人马围攻周瑜，并呈其书信一封。周瑜兵败芦花荡，在拆看书信后吐血身亡。诸葛亮观天象“将星居于东方”，遂“以吊孝为由，往江东走一遭，就寻贤士佐助主公”。越调剧团的老演员回忆说在最初挖掘的本子里，诸葛亮是有些妖魔化的，周瑜本来还有还阳的可能，但诸葛亮用金镯震落其心，又用哀仗驱走其魂，使周瑜不能归肉身。显然这是民间艺人在《三国演义》基础上的进一步演绎。其实按《三国演义》的描述，诸葛亮吊孝的真正目的也是访贤士庞统。因而民间有俗语：诸葛亮吊孝——猫哭耗子（假慈悲）。不过，虽然当年把剧本凑起来了，但人物还不够准确，情节也

不很完整，后遭逢“文革”，剧本整理被搁置了数十年。用今天的话来说当是主题还存在一些问题，没有高度的思想性。

“文革”以后，剧团恢复整理加工《诸葛亮吊孝》，这里有一个小插曲：1979年春，恰逢剧团在南阳慰问参加对越自卫反击战归来的战士，这个机缘又促成了对《诸葛亮吊孝》主题的进一步净化与升华。对越自卫反击战发生在冷战后期，中越本是世代睦邻友好国家，彼时越南意欲谋求地区霸主身份，在苏联的支持下出兵中国盟友柬埔寨并有侵犯我国领土之意，致使中越双方交火。这个现实环境与戏里的情节颇有几分相似。另外，作为该剧主创之一的张乡仆先生说中华人民共和国成立三十周年要举行大庆，越调团接到通知到郑州作献礼演出，最后选定的剧目是《诸葛亮吊孝》，“文化部同志建议要把诸葛亮写得真诚，不可过分追求笑料”，于是整理认识统一起来。首先是升华主题，进一步明确诸葛亮吊孝的目的是为了巩固孙刘联盟。为此，诸葛亮虽对周瑜的挑衅进行还击，但处处以劝和为主。其次，将刘备放于暗场，主要刻画诸葛亮、周瑜与鲁肃，集中笔力塑造诸葛亮的果敢、智慧与大度。第三，为了进一步明确诸葛亮过江的目的性，增加了第四场张飞、赵云、黄忠、魏延等人劝阻诸葛亮过江的一场戏。诸葛亮认为周瑜一死，孙刘联盟面临破裂的危险，他必须前去吊孝以消除误会。但张飞、赵云等人认为过江凶多吉少，一致劝阻诸葛亮。这场戏既能表现出蜀汉集团的战友情谊，又突显出诸葛亮的赤胆忠心与大无畏的英雄气概。第四，为了增强剧本的张弛性，特设第五场“小乔惊闻”，小乔与周瑜恩爱有加，她满心欢喜地等着为夫君接风洗尘，却等来了夫君亡故的悲伤消息。一喜一悲，冷热相济。同时也为“灵堂”一场她对诸葛亮的怨恨情绪提供了合理性。小乔作为全剧唯一有名姓的女性，在一出充满阳刚之气的“和尚戏”中增添了几分阴柔美感。



电影《诸葛亮吊孝》，陈静饰小乔

去诸葛亮“猫哭耗子”之感，明确吊孝目的是为了修复即将破裂的孙刘联盟，实际上契合了当时的历史语境。或许20世纪60年代的改本正因其主题的晦暗不明，不乏笑料，渗透着民间的想象与趣味，演来又是一种别样风情。虽然这次修改有意向主流意识形态靠拢，但并没有因此降低剧目的价值。创作者不管是有意还是无意与意识形态斡旋，其结果终为观众普遍认可。



2009年6月，河南省越调剧团参加第二届成都国际非物质文化遗产节，在成都武侯祠大戏台演出了越调经典三国戏《诸葛亮吊孝》，申小梅饰诸葛亮

经历数次修改后的《诸葛亮吊孝》讲周瑜命鲁肃过江向刘备讨还荆州，鲁肃回说诸葛亮以尚未取得西川为由婉拒。周瑜设下假途灭虢之计，意欲突袭荆州。诸葛亮早已派张飞等埋伏在芦花荡，反使周瑜深陷重围。心高气傲的周瑜在恼羞之下暴死军中。曹操闻讯，欲乘机联合东吴灭掉刘备。诸葛亮深知事态严重，毅然前往柴桑吊孝，由赵云保驾护航。小乔誓为周瑜报仇，张昭与她定下摔杯计以加害诸葛亮，灵堂内小乔几次要下手，均被鲁肃劝阻。诸葛亮在哭祭中历数周瑜功勋，言明孙刘联合抗曹的重要性，小乔态度逐渐转变。忽报曹军有南下进军态势，张昭改变策略，小乔以国事为重，不计前嫌。于是矛盾得以化解，孙刘重新联合抗曹。

作为一出表现三国政治军事斗争的历史剧，舞台演出应该有文有武，这对于素以唱功取胜的地方剧种来说是一个不小的挑战。该剧得到了京剧演员出身的铁照义先生的亲自指导，整台戏的武打设计和身段动作火爆、热烈而又严谨、规范。

1979年6月，经过修改的《诸葛亮吊孝》在郑州演出，一炮打响。与此同时，时任北京电影制片厂厂长的汪洋来到郑州，他本来是想实现老领导崔嵬的夙愿，在看了《诸葛亮吊孝》后，随即敲定该剧可以与《李天保吊孝》同时到北京拍摄电影。就这样，一个地方剧种进北影厂同时拍摄两部彩色电影，这在北影三十年建厂史上都是少有的，成为河南越调的佳话。

1979年12月，《诸葛亮吊孝》在北京电影制片厂开拍。电影集结了周口地区越调剧团最优秀的演员，申凤梅饰演诸葛亮，何全志饰演周瑜，田发根饰演鲁肃，陈静饰演小乔，其他文官武将及兵卒大都由“文革”期间招收的两批生龙活虎的年轻演员担纲。这里还有个小插曲，陈怀皑先生是《诸葛亮吊孝》的电影导演，他并没有选择从戏的第一场开拍，而是从第五场“小乔惊闻”开始，田发根老师说陈导认为这场戏的开头很美，九月重阳菊花盛开，红叶秋色胜过春光，拍好这场便能稳住人

心，果然电影一个多月就拍成了。

电影《智收姜维》

越调传统剧目中原有《收姜维》，又名《天水关》，但只有“遣将”和“劝降”两场。“上路调”和“下路调”都有演出。现今能看到的最早的完整剧本是1956年河南省首届戏曲观摩演出大会商丘专区代表团项城县越调剧团的演出本。会演前就进行认真的整理是《收姜维》成为越调经典剧目的开始。申凤梅早年在大新店戏班时从越调老艺人李明德那学得了《天水关》，但老本里的诸葛亮还有装神弄鬼的一面，申凤梅回忆说当年老师怎么教，她就怎么唱，并没有什么想法。中华人民共和国成立前后，申凤梅凭借《天水关》逐渐有了名气，但随之而来的问题也愈发明显。1954年，项城县越调剧团在指导员张冠勋的主持下，成立了由李甦、申凤梅、金凤楼、马义成等人组成的剧本整理修改小组，由李甦执笔。在原来“遣将”和“劝降”的基础上，增加了“马遵坐帐”“诸葛亮坐帐”“冒名攻打”等，共设四场。经初步整理，形成一出有前情后果的中型戏，并正式定名为《收姜维》。在1956年河南省首届戏曲观摩演出大会上，申凤梅与《收姜维》一战成名。事实上，年长于申凤梅的张秀卿在当时名气更大，她也演出过《收姜维》，是中华人民共和国成立前由老艺人尚云亭先生传授的。张秀卿一向重视革新，并大胆吸收借鉴京剧等长处来完善越调表演。1959年，在专区越调剧团指导员杨岩石的主持下，集中了主演张秀卿、编导闵彬、技导铁照义、音乐唱腔设计吕国英等人对该剧进行整理加工。他们在申凤梅演出的基础上增加了“连环战”一场，诸葛亮派魏延假扮姜维先至天水关向太守马遵口吐反言，真姜维再来喊关便不得入。姜维先战魏延，再战关兴，三战张苞，在人困马乏之际又战马岱。姜维战不能胜，关不能回，降汉的可能性由此增加。另外，增设“连环战”一场主要是采纳了铁照义先生的建议，整个戏的排练也根据他的意见照京剧唱念做打的要求来规范，无形中使越调的表演更加精致化。客观地说，申凤梅所在的项城县越调剧团常年活跃在农村高台，其唱腔表演相对比较粗野。1960年底，申凤梅由县越调剧团

调至专区越调剧团，主创人员即根据她的表演特点，在吸收了以往张、申两种演出风格的基础上继续加工《收姜维》，仍由闵彬、铁照义执导，主要是去“野范儿”，追求精致化。在剧本方面进一步强化了诸葛亮要收姜维的目的性，即收姜维并不只是收一员大将，而是在敌营中发现了一位可以继承自己事业的接班人。当年的演出已不可见，幸运的是1981年的电影版与之一脉相承，它是越调表演规范化进程的视觉记录，是“京剧艺术的越调化”，在河南地方戏偏于唱功的审美定势下另辟蹊径，与铁照义等人的努力分不开。所以袁世海1962年初见越调便感到惊讶不已，进而促成申凤梅率团晋京演出并引起轰动，这又是越调能走上大银幕、再次重兴的前奏。



电影《智收姜维》，申秀梅饰姜母，陈静饰姜妻

如果说前面的修改还只是将单折戏整理成为一出整戏的话，那么《收姜维》在拍摄电影前又动了一次“大手术”。以往的演出本虽已比较完整，但却是一出“和尚戏”，没有一名女性角色出现。电影艺术不同于舞台演出，它更重视故事的视觉化表达，受众也更加广泛，有男有女、行当齐全的演出往往会更有戏剧效果，这又直接关系到票房收益。于是，在将《收姜维》拍成电影前，剧团请来著名剧作家华而实对剧本再

一次进行加工。除了在唱词上精炼提纯外，最明显的改动是增加姜母、姜妻两个女性人物，一来调剂了全剧过于阳刚的气质，二来从侧面表现了姜维的铁骨柔情，使其形象更加完整、丰满。同时增改了一些场次，由四场扩展为六场。全剧的核心是“收姜维”，为了使姜维降汉更加合情合理，编剧强化姜维上司马遵的嫉贤妒能与歹毒心肠，使观众对姜维的处境产生同情；与之相对，姜维最终被知人善任的诸葛亮收入帐下，就更会令观众感到畅怀，同时又进一步彰显出诸葛亮的智慧与仁德。例如，原本中姜维出场念“乌云遮月难出现，胸怀大志是枉然”，他有些怀才不遇，但没有过多着墨。改本中马遵刚听到姜维阻令，便不由分说责骂道“好你大胆，姜维，不过我帐下小小牙将……扯下去，重责四十”，接着步步紧逼姜维，一面责其备战，一面心怀猜忌，最后逼得姜维激动地言道：“呵……太守！兵书云，疑人勿用，用人勿疑，我的老母妻室俱在城中，纵然有失，难道跑了我姜维不成？”姜维愤慨出征，马遵在下场前却唱道“姜维虽是一偏裨，居然不愧栋梁材，要防他功高把我盖，得胜时再把他步步排开”。第一场的改动不仅是交代姜维处境，也为后来马遵关押姜母、姜妻做了铺垫。原本中也曾提到姜母，但她并未出场。诸葛亮派人搬请姜母到汉营前，姜母是在冀县家中。姜维在出兵途中听到消息后赶回冀县救母，途中与埋伏的汉军作战。搬请姜母是诸葛亮的计谋，前提是利用了姜维的孝心，但这样一来多少有损诸葛亮形象，姜母及姜维后来的转变就有些突然，也少了动情之处。改本中增设姜母、姜妻被马遵关押在天水关中一场，一来是强化马遵为人奸诈；二来是增强了戏剧性，姜维至孝至纯，留在天水关中的姜维妻母是马遵对抗姜维的最好利器。一旦马遵听说姜维已经降汉，姜家婆媳的处境就可想而知了。这场戏不仅刻画了深明大义的姜母与贤惠果敢的姜妻，又在最危急时刻，安排赵云率领汉军救出姜维母妻，这样就合理又合情地解除了姜维降汉的后顾之虞。至此，诸葛亮的形象愈加伟岸与可敬，人们既为姜维掬一把同情的泪水，又为其最终的归宿感到欣慰。相较于原本，这次修改可谓在人情上做足功夫，师友情、军士情、母子情和夫妻

情交相环绕。全剧不仅有紧张刺激的武打场面，亦有慷慨抒怀的大段唱腔。电影拍摄完成后，将片名改为《智收姜维》，不仅强调了诸葛亮与姜维的智谋，也体现了电影强化传奇性的叙事策略。

《收姜维》是集体创作时代的产物，它从单折到整戏，再到拍成电影，前后历时近三十年。如今，人们提起越调，首先想到的是申凤梅；若再提起申凤梅的代表作，人们首先想到的一定是《收姜维》。不过，因为电影时长的限制，《收姜维》中的部分唱段有所删减，如最后一场诸葛亮劝降姜维前所唱的“远观东方天将亮”的108句就被缩减不少，今日来看不免有些遗憾。毕竟当年袁世海先生正是被这108句给震惊了。



电影《智收姜维》，申凤梅饰诸葛亮，何全志饰姜维

1982年，河南省越调剧团晋京演出新编历史剧《明镜记》，袁世海再次亲临剧场观戏，他撰文《红梅怒放香郁浓，凤鸣重振北京城》赞扬申凤梅和越调艺术。袁世海看过越调拍摄的影片，他在这篇文章中谈到了电影与越调的关系：

> 在今天“四化”的伟大时代里，越调这朵花，一定会更鲜艳，更美丽，不仅仅在河南，在其他地方也要大放异彩。让越调电影走向世界，让人们知道中国的艺术还有个越调。

可以说，两部三国戏从整理到搬上银幕，一步步奠定了以申凤梅为首的越调剧团的演出风格：大气、严整、规范，唱念做打浑然一体，擅演如三国戏这样的蟒靠架子戏，以京剧艺术越调化风范在河南戏曲界独树一帜。如果说该团在中华人民共和国成立后逐渐成为越调的领头羊，那么这种艺术理念与美学气质在一定程度上代表进而又引领了新时期以来河南越调的艺术风格。



2017年5月，河南省越调剧团参加许昌第十一届三国文化旅游周，在许昌市许都大剧院演出越调经典三国戏《收姜维》。申小梅饰诸葛亮，田军饰姜维，魏凤琴饰姜母，张喜平饰姜妻，祝敬宇饰赵云

二、“诸葛戏”系列生成

申凤梅一生主演了七部以诸葛亮为主角的三国戏，从第一出《收姜维》到最后一出《七擒孟获》，基本涵括了诸葛亮一生的重要事业。1995年7月20日，申凤梅永远地离开了她钟爱的越调舞台和诸葛亮。五丈原是诸葛亮人生的终结，也是他“鞠躬尽瘁，死而后已”精神的生动写照。2002年，由申凤梅的弟子申小梅主演的越调新编历史剧《尽瘁祁山》登上舞台，越调“诸葛戏”系列初步生成。

1.《诸葛亮》电视系列片

古老的夜空

闪烁着璀璨的群星

耀眼的一颗可是诸葛孔明

功盖天下三分国

誉载史册人称颂

忘不了的鞠躬尽瘁

掩不住的奇谋丛丛

挥不去的羽扇纶巾

唱不尽的千古人龙

成败得失自身难断定

自有后人评

这是1994年底完成拍摄的7部14集越调电视系列片《诸葛亮》的片头曲。客观地说，舞台上的诸葛亮形象是申凤梅几十载表演生涯所创造与积累的最鲜明的艺术精华，当代越调的发展和她所创造的诸葛亮舞台形象的成功是分不开的。为了继承与发展越调艺术，将这些成功的艺术形象作为宝贵的艺术遗产流传下来，河南省文化厅决定将申凤梅主演的7部以诸葛亮为主角的舞台戏拍摄为电视系列片，总名为《诸葛亮》。一次拍摄7出戏、14集，这在当时的文化艺术界尚属空前，各级主管部门高度重视，时任河南省文化厅副厅长的周鸿俊担任艺术总监，全面主持录制工作。他认为“这次不单单是为了越调剧种，也是为了在戏曲不景气的状况下闯出一条新路子……《诸葛亮》这部戏，是申凤梅一生演技的精华，也是越调的宝贵财富，拍好电视也是为了抢救文化遗产，使越调艺术载入史册……”



申凤梅在四出三国戏中的诸葛亮造型

截至到电视开拍前，申凤梅主演过的以诸葛亮为主角的越调戏有《诸葛亮出山》《舌战群儒》《斩关羽》《诸葛亮吊孝》《七擒孟获》《收姜维》和《空城计》，这些剧目基本上涵盖了诸葛亮从青年至中年再到晚年的一生。如前所述，《诸葛亮吊孝》和《收姜维》曾让越调倍受殊荣，并被拍摄成为电影，影响深远。因人设戏是戏曲创作的传统，主要演员擅演的剧目往往在很大程度上影响剧团甚至剧种的艺术风格。申凤梅以饰演诸葛亮而为人所知，新时期古装戏开放以来，除《收姜维》和《诸葛亮吊孝》之外，剧团根据她的艺术条件还加工、新创了几

部以诸葛亮为主演的越调三国戏。其中《七擒孟获》创演最晚，代表着越调三国戏的新高度，也是申凤梅的艺术绝唱。

《舌战群儒》

此剧创演于20世纪50年代，1981年由张乡仆（执笔）、蒋德汴、罗云再一次加工整理，取材于《三国演义》第43、44回。曹操荡平中原、占领荆州，刘备兵败夏口。曹操致书孙权，以会猎演兵、共诛刘备为名，挑衅东吴。东吴以张昭为首的文官极力主降，以程普、黄盖为首的武将极力主战，孙权因军情不明，处于欲战无把握、欲降不甘心的矛盾状态。鲁肃受孙权差遣到夏口打探曹兵虚实，邀请诸葛亮前来议事。为了显示东吴人才济济，孙权让诸葛亮先与朝野文官会面。诸葛亮时年28岁，张昭、顾雍、虞翻、步骘、陆绩、严畯、程德枢等人向他展开了联合攻击。诸葛亮以机敏的雄辩之才使文士们一个个哑口无言。诸葛亮向孙权讲明孙刘两家联合战胜曹操、三家鼎立的必然性。孙权从鄱阳湖调来周瑜，周瑜虽然主战，却因对刘备存有戒心而反对联合。诸葛亮用二乔智激周瑜，引起周瑜对曹操的仇恨，孙刘两家最终结成联盟，揭开了赤壁大战的序幕。

《诸葛亮出山》

此剧创演于1983年，冯波编剧，取材于《三国演义》第37至39回。卧龙岗上，诸葛亮与黄月英喜结连理。诸葛亮表面无出山之意，但心中具悉天下大势。刘、关、张三兄弟戎马半生却无栖身之地，徐元直走马荐诸葛。刘、关、张一顾茅庐，童子言诸葛亮外出，不知踪迹；再顾茅庐，黄月英说诸葛亮出山访友，尚未归来，关、张不忿；三顾茅庐，诸葛亮虽在家中，但童子报称他睡梦未醒。刘备在门外等候，张飞恼怒，扬言放火烧屋。终于诸葛亮与刘备等人相见。关、张见诸葛亮是一少年，甚感意外，窃窃私语。刘备礼贤下士，恳请诸葛亮出山，共谋基业。诸葛亮为报知遇之恩，决意出山辅佐刘备匡扶汉室、拯救百姓。临行前，岳丈黄承彦赠诸葛亮一把鹅毛羽扇，意鹅行稳健、性机警，告诫

诸葛亮谨记机警二字。黄月英为诸葛亮亲制八卦衣一件，外绣八卦图案，内绣八卦阵势。着此衣一可御寒，二能用以领兵布阵，三表月英相伴之情。夏侯惇领兵进军新野，刘备拜诸葛亮为军师，自备以下，听其调遣。张飞强捺怒火，关羽横目侧视。诸葛亮安排调度，张飞不满，大闹军帐，以人头与诸葛亮打赌。诸葛亮不负众望，以首战“火烧博望坡”大败曹军。张飞负荆请罪，诸葛亮念他知错愿改，赦免其过。从此汉军上下对诸葛亮心悦诚服。

《空城计》

此剧创演于1985年，蒋德汴据京剧本改编，取材于《三国演义》第95、96回。蜀汉丞相诸葛亮率兵伐魏，志在统一华夏。街亭是汉中咽喉要道，司马懿兵至祁山必夺之，汉军须派能将防守。参军马谡愿领人马镇守街亭，他向丞相立下军令状，倘街亭疏虞，甘当军法。诸葛亮又派王平为副将一同前往，并一再叮嘱二人谨记靠山近水安营扎寨。汉军来到街亭，马谡置诸葛亮用兵之策于不顾，亦不听王平劝说，一意孤行，驻军山顶，终使街亭失守。魏军探子报称西城是空城一座，司马懿等有意乘机夺城。诸葛亮无奈弄险，巧设空城计。几番试探后，司马懿还是率兵退离西城，沿途又遇关兴、张苞追杀一阵。魏军探子复报西城实是空城，司马懿怒气下令大军火速追回。正走之际，赵云恍如天降，诸葛亮再激司马懿。汉军众将回营交令，王平、马谡请罪。诸葛亮以王平献图之功免其罪过，下令将马谡推出辕门斩首。马谡念及高堂老母，跪求诸葛亮另眼看待。诸葛亮有心不斩马谡，但为整军纪、严明法度，只得忍痛挥泪执法。行刑前，诸葛亮向马谡承诺奉养其母。诸葛亮念及先帝遗言，痛恨自己用人不当，铸成大错，便自贬三级，以正法纪。

《斩关羽》（又名《华容放曹》）

此剧创演于1986年，牛振海编剧，取材于《三国演义》第50、51回。东汉建安十三年冬，曹操率领八十三万大军在赤壁遭到孙刘联军火攻。诸葛亮在赵云陪同下转回汉营，在樊口传令捉拿曹军败将。关羽主

动请缨把守华容关口，诸葛亮担心关羽以情报恩，放走曹操。关羽与诸葛亮立下军令大状，若曹操不走华容，则诸葛亮人头落地；若曹操从华容安然而过，则关羽人头落地。曹操果然败走华容，关羽却被曹操说动，重义徇私放其通过。关羽自知违抗军令，在回营受审前先回关府向家人拜别。关汉英正在为关羽的寿辰备宴，她欢喜地等待父兄凯歌回转。关羽愁容满面，先去看望卧病在床的夫人。汉英从兄长关平处获悉实情，顿感天崩地裂。汉英、关平欲替父偿罪，被关羽拒绝，三人痛哭惜别。关羽回营主动认罪，愿伏军法。张飞等诸将向诸葛亮下跪求情。诸葛亮铁面无私，张飞大闹军帐，被诸葛亮以理说服。法场之上，众人为关羽送别，场面悲戚。诸葛亮告诉关羽华容放曹乃私，对将军严以军法乃汉，今日法场祭奠将军亦为私。爱憎不分不可以为忠，恩仇不分不可以为义。关羽只知对曹操酬恩，却失去了对刘主的信义。关羽心痛欲碎、追悔莫及，求速将头颅斩去。刘备赶至法场，向诸葛亮递上一封刚从关府转来的书信。诸葛亮拆信，众人识破曹操反间计。探子忽报曹操率残兵逃往南郡，周瑜乘胜追击，南郡形势危急。众人再向诸葛亮求情，关羽亦主动请缨夺城立功。诸葛亮遂收回前令，允关羽戴罪立功。张飞着孝服来到法场为二哥吊孝，一番嬉闹方知情由。诸葛亮发布将令，张飞得令正欲出征，被汉英提醒他还身着孝服，引得众人大笑。

《七擒孟获》：传统与现代的二重唱

此剧创演于1993年，取材于《三国演义》第87至91回，陈延龄、高文澜编剧。诸葛亮为免除后顾之忧，率军南下，一举歼灭了雍闿叛军。由于多年来彝汉两家积怨太深，孟获虽被诸葛亮四擒四纵，依旧不服，他聚集各部落洞主誓与诸葛亮决一死战。诸葛亮以攻心为上、攻城为下的政治胸怀对孟获七擒七纵，同时安排部将传授彝民耕织、造屋技术，又亲赴泸水祭悼亡灵，终以赤诚之心使孟获折服。彝汉同心结盟，诸葛亮班师凯旋。



越调《七擒孟获》演出合影，申凤梅饰诸葛亮（二排左起六），何全志饰孟获（二排右起一），陈静饰祝融（二排左起三），导演高牧坤（二排左起四）

中国京剧院著名武生、导演高牧坤先生是越调《七擒孟获》的总导演，他回忆了这出戏的创作前情：

> 大概1980年初，我们中国京剧院二团在河南许昌演出，申老师带团也在那里演出。我从那知道越调这个剧种，后来我们去看了他们一场戏，大概是《卧龙吊孝》。听到她是个女老生，又跟马连良先生学戏。我看完她的演出，感觉她没有女老生的那种感觉，非常的男性，而且地方戏能那么柔雅。按我们的话来说，她的气度很好，很规范。所以我们发自内心很尊重她。……我们就在那里相识，申老师也看过我的戏，对我也很喜欢，当时就让越调剧团的陈新丰和张国庆拜我为师，说让我给他们说个戏。就这样，我们之间建立了友谊。
>
> 第一次给越调排戏，还真不是给申老师排。她到北京来找我，说罗云在给陈静排《红娘子》，想让我过去帮忙。她非常诚恳，专门跑到我家，我本来以为是给她自己排戏呢！我感觉一个艺术家能对青年人的剧目如此重视，就跟着她去河南了……上面就是我们初建友情的两件事情。后来申老师找我，说：“你是搞京剧的，京剧功底深厚，我还想再排两出诸葛亮的戏，一个是《七擒孟获》，一个是《五丈原》。我就剩这两出戏没排了，如果能把它们排出来，也算是完成了我对诸葛亮这一生的追求。”
>
> 这个戏就是为她量身定做的。我想剧团除了申老师，还有何全志、陈静，除此之外又有一拨武戏演员，所以我感觉先排《七擒孟获》比较合适。

宋金时期已经有了描写诸葛亮“七捉艳”“祭江”故事的院本、南戏，惜剧本已佚。现今有剧本可见的是明纪振伦所作传奇《七胜记》、清杨潮观所作杂剧《诸葛亮夜祭泸江》及无名氏作杂剧《祭泸江》。在当代

戏曲舞台上，将诸葛亮“七擒孟获”的故事编成戏曲演出并不多见，故事比较单一，少数民族题材不易准确把握，用人多，资金投入大等可能是主要的制约因素。进入20世纪90年代后，中国戏曲的发展普遍进入低迷期。一些在新时期后恢复建制的越调剧团被重新取消，还有一些剧团处于瘫痪、半瘫痪状态，人才流失严重，剧种生存处境十分堪忧。越调曾因成功演出三国戏而备受瞩目，在这样的危机关头，越调需要一出全新的三国戏振奋精神。《七擒孟获》就是一出为申凤梅和河南省越调剧团量身打造的新编三国戏，带有鲜明的时代色彩，表现了越调人积极走出困境的决心，也开创了越调三国戏的新篇章。

探求历史剧的情感表达

《七擒孟获》创作于20世纪90年代，其创作理念有意出新，要赋予人物更多的情感。传统的三国戏本着《三国演义》将蜀汉作为正统的思想倾向，不管是曹魏的曹操、吴国的孙权，还是少数民族统帅孟获，在舞台上多以反面形象出现。越调《七擒孟获》既不刻意褒扬蜀汉，也不有意贬低异族。剧作者陈延龄、高文澜根据《三国演义》的部分情节，删去其中宗教与怪异色彩的内容，用“一种大民族文化”的目光，紧紧围绕民族团结、以和为贵的主题思想，把诸葛亮作为一个“具有现实性的理想人物”加以刻画。戏从孟获第四次被擒切入，集中刻画“兵战擒龙岭”“智破诈降计”“火烧藤甲兵”三次交锋，诸葛亮的目的主要是“以德服人和彝王”。其中，“祭江结盟”是全剧的重点，诸葛亮面对战争死去的英灵，通过“一杯酒悼亡灵青春丧命”的大段抒情，表达了诸葛亮对普通人民的深刻感情和对战争的反思，此时的诸葛亮不仅是一个有些仙风道骨的智谋军师，更是一位平易近人的邻家老汉。孟获一再作战的目的是出于对汉军的误解，他认为他们全如雍闿横征暴敛、欺压彝家。他热爱彝家的山山水水，不忍拱手相让。也正是因为这片情，主创改变了传统舞台上孟获的碎脸勾勒形象，孟获的饰演者何全志回忆说这个人物的扮相他费了很多心血，孟获本来是红脸，但他总感觉不能很好地表达出人物性格，后来采用了架子花与武生结合的方法，但不揉脸。表演上以红

生打底，又融入了武生的身段。戏中还加入了孟获与夫人祝融的感情戏，他们恩爱有加，祝融是女中豪杰，也是孟获的得力助手和疗伤港湾，在一定程度上中和了全剧过于刚烈的色彩。全剧突出了情，这是对历史的全新解读，也是对人物的全新阐释，打破了模式化的创作理念，使得人物富有层次感和立体性，增加了历史的厚度和情感温度，从而使它的精神和时代打通。

舞台时空结构的多样化

在20世纪90年代的戏曲舞台上，导演们对中国戏曲美学的时空观有了进一步的认识，他们大胆地“借鉴和吸收现代戏剧空间的表现形式与科学技巧的手段”，企图在较深的层次上寻找传统与现代的契合点。导演在对剧本和人物的全新理解基础上，积极吸收新的艺术表现语汇，以此开拓新的表演空间。如“兵战擒龙岭”一场，两军同时抢占此地，舞台上时而驾舟摇橹表现水中，时而策马挥鞭表现陆地，给观众以强烈的动感。导演又让诸葛亮和孟获同时出现在舞台左右方，唱出各自的心声。与此同时，两军的人马又在舞台上走“圆场”，由此把同一个时间内不同空间发生的内容在舞台上平行表现，这是传统戏曲写意性和电影蒙太奇手法的碰撞与融合。

戏与技融为一体

戏曲审美追求思想性、艺术性与观赏性三者的有机统一。高牧坤导演说他排戏时很注重个人技艺的展现，如果说在选择剧本时是以思想性、艺术性与观赏性的先后排位，那么舞台呈现上的追求恰与此相反，观赏性是放在第一位的。在排《七擒孟获》时，他是有意要跳出新戏老排的模式，使得该剧的舞台风格有着整体写意和局部写实的痕迹；但是积极将戏与技融为一体的努力却是高牧坤在“文革”现代戏的排演经历给他的深刻影响。他在给演员规范身段动作以外，还要根据不同人物的行动重新编排，为程式动作注入情感力量和时代色彩。因为《七擒孟获》是一出涉及少数民族和战争题材的戏，导演一方面化入京剧的武打身

段，一方面又吸收民族民间的武术与舞蹈为我所用。比如横渡泸水的"集体划船舞"已不是《九江口》《梁红玉》等传统戏中的划船程式，导演将生活中龙舟比赛的划船动作适度夸张和节奏化，一行人手拿船桨，配合身段动作，给人以整肃的动感之美。在"智破诈降计"一场，祝融为诸葛亮献上彝族歌舞，音乐中揉入彝族乐曲，在彝族舞的基础上又融入现代舞姿，既有现代舞的动律，又不失粗犷的原始感。在"火烧藤甲兵"一场，导演用烟幕和红光制造火势凶猛之状，藤甲兵"吊九毛""翻连环"，同时借鉴电影慢动作手法以表现藤甲兵的垂死挣扎。

"允文允武"

三国充满复杂尖锐的政治军事斗争，小说《三国演义》"堪称权力斗争、外交斗争和军事斗争的百科全书"，以小说为重要题材来源的舞台三国戏少不得描写斗争，尤其是军事斗争，武戏成为三国戏的特色。《收姜维》与《诸葛亮吊孝》的排演一定程度上引领了越调的艺术追求，即文戏武戏并重，这在河南戏重唱的美学空间中别具一格。在三国戏之外，越调20世纪80年代创排的新编戏《红娘子》也注意到向京剧和民间武术学习武打身段。越调剧团将武生出身的高牧坤先生聘请为《七擒孟获》的总导演，他除了帮助演员把握人物的基调外，更是要"把京剧高超的武打和精细的做功技巧吸取过来"，以丰富越调艺术的表现能力。杜近芳先生在北京观看演出后说："能文能武一直是京剧这个古老剧种的特点和优势，而这次越调这么一个地方剧种能把文武戏融会贯通为一体，使人拍手叫绝。"客观来说，京剧武打手段的注入与越调表演技术的规范化不仅使越调在河南独树一帜，也是越调三国戏艺术高度的重要保障。

有意思的是，越调《七擒孟获》的创作得到了中国京剧院同仁的协助，中国京剧院日后又将越调《七擒孟获》移植改编为京剧《泸水彝山》，它如今已成为中国国家京剧院三团的保留剧目。

1994年秋，《七擒孟获》连同此前的《诸葛亮吊孝》《收姜维》

《舌战群儒》《诸葛亮出山》《空城计》《斩关羽》一道走进了摄影棚，年底，由申凤梅主演的《诸葛亮》系列越调电视片完成拍摄。在第一次、第二次戏曲电影拍摄热潮时，各剧种拍电影还都是在国家计划经济内，不用自负盈亏。到了20世纪90年代，戏曲环境已不景气，为了能顺利拍摄越调电视片，申凤梅亲自筹资了30万。今天来看，这7部14集越调电视系列艺术片《诸葛亮》的拍摄，不仅是为了抢救文化遗产，弘扬越调，也为后人认识与欣赏、传承与发展越调三国戏和越调艺术留下了珍贵影像。

2.薪火相承之《尽瘁祁山》

> 演出结束后，我把她（申凤梅）背到住处，说您不要再演戏了，应该去看身体。……好像那次她很舍不得跟我分开，我也哭了。她告诉我说还有一个愿望，诸葛亮的戏就剩一出《五丈原》了，还想把它排出来。我说：“老师，我一定帮您完成这个愿望。只要您身体好，我找最好的编剧写出剧本，我一定帮着您把这出戏排出来！”

这是高牧坤与申凤梅生前最后一次见面的场景。1995年5月，申凤梅带团在北京人民剧场演出了由高牧坤担任总导演的越调新编历史剧《七擒孟获》，受到了首都观众的欢迎。这次演出距离申凤梅去世不足两个月，她已是“油尽灯枯”。另一出诸葛亮戏——《五丈原》也就与申凤梅无缘了。申小梅（原名赵玉霞）是申凤梅的关门弟子，申凤梅去世后，申小梅成为河南省越调剧团重点扶植的对象，团里集中为她整理排练了申派艺术中的几个三国戏。2002年，河南省越调剧团决定打造一出新的三国戏——《尽瘁祁山》。立这出戏的初衷一是为了完成申凤梅的生前夙愿；二是为了进一步锻炼申小梅，试着让她甩开老师的拐杖，用自己的力量重新塑造诸葛亮这个艺术形象；三是以申凤梅为代表的河南省越调剧团以擅演三国戏闻名全国，创演此剧对继承与发扬申派艺术、振兴越调事业具有十分重要的意义。高牧坤先生再次被邀请作为该剧的总导演，他积极参与了这出戏的创排：

> 申老师的嘱托我没有忘记，后来我找了当时艺术司的副司长戴英禄写了《六出祁山》这个剧本，找当时文化部部长孙家正为剧名题词“尽瘁祁山”，就是“鞠躬尽瘁、死而后已”。

一出背负着完成申凤梅遗愿、振兴越调事业重担的新编历史剧就这样产生了，它也是越调三国戏薪火相承精神之体现。申小梅凭借该剧摘得第二十一届中国戏剧梅花奖，成为越调的第一朵“梅花”。

《尽瘁祁山》取材于《三国演义》第101至104回，戴英禄编剧。蜀汉丞相诸葛亮五出祁山伐魏，意图统一华夏，光复汉室。正当北伐作战顺利之际，忽有急书报呈，言东吴起兵犯境，诸葛亮只得匆匆班师。回朝后方知是都护李严谎报军情，诸葛亮怒责李严。回到相府，诸葛亮与夫人、幼子倾诉情怀。三年后，诸葛亮率军六出祁山，与司马懿大军战于渭南之滨。双方几经攻伐，未能决胜。诸葛亮旧病复发，满怀遗憾与思念，病殁五丈原。

作为一出创演于21世纪伊始的新编历史剧，与此时戏曲审美倾向的转变同步，该剧表现了积极回归戏曲本体美学神韵的欲望。

开辟历史的新解读空间

中华人民共和国成立以后，越调剧种在塑造诸葛亮这个人物时致力于使其“去神化”，经典剧目《收姜维》和《诸葛亮吊孝》是这种探索的早期成果。《尽瘁祁山》不同于以往传统戏《五丈原》的最大特点就是将触角深入到诸葛亮的家庭生活，创作者在历史真实的基础上大胆艺术虚构，故事的核心虽是诸葛亮为了复兴汉室、一统华夏而六出祁山，但却避开了阿斗的昏庸无能，集中笔力描摹诸葛亮“鞠躬尽瘁、死而后已”的悲壮情怀，此间穿插诸葛亮内心的情感世界。民间传说诸葛亮的夫人黄月英不仅是个丑女，“黄头黑脸”，而且被男性化的书写掩盖在历史深处。高牧坤认为黄月英的才华并不低于诸葛亮，舞台上应该大胆地将其美化。创作者在第三场“相府叙怀”和第八场“祭灯”中用浓墨渲染了诸葛亮夫妻的感情。第三场诸葛亮回到府邸，第一次在舞台上脱下八卦衣，身着便服与黄月英抚今追昔、感慨万千；诸葛瞻像小大人似的背诵《梁甫吟》，一家三口其乐融融，诸葛亮闻知儿子已然八岁，不禁脱口而出“连年转战疆场，亏待你们母子了”，舞台上的诸葛亮已是一位温情

的丈夫和父亲。在编剧戴英禄先生的心中，这场戏和五丈原祭灯、诸葛亮在弥留之际遥想远在蜀中的夫人黄月英，就是表现“请下神坛的诸葛亮”。除了夫妻情、父子情，该戏还从师生情、同窗情等角度折射出诸葛亮的人情味。尤其是在诸葛亮与司马懿的交锋上，创作者并不着意贬低司马懿，诸葛亮将司马懿认作是知音，这是一种人性的张力，为诸葛亮六出祁山留下了新的解读空间。



越调《尽瘁祁山》，申凤梅饰诸葛亮，魏凤琴饰黄月英

典雅化的格调

在艺术实践上，《七擒孟获》《尽瘁祁山》一前一后，既表现出总导演高牧坤戏曲创作理念的变化，也在无形中引领了越调新的美学品格。如果说前者为了刻意追求传统与现代的契合，在舞台上呈现出整体写意性与局部写实性的痕迹，那么后者更加凸显了导演对戏曲本体的主动回归。该剧的创作已从换幕、换景的舞台空间结构的单一模式中跳脱，舞台上除了传统的一桌二椅，很少利用写实布景，除了第三场“相府叙怀”的底幕营造了半片竹林外，其他场次基本不用底幕，只用一个夸张的战车轮来暗示环境。舞台后方横出一个平台，与幕框镶嵌，既不突兀又开阔了表演空间。注重灯光在交代环境、塑造人物和全剧风格把握上的运用，舞台灯光已从外部造型引向人物内心世界的塑造。该剧的基调是悲壮的，灯光整体以冷色调为主，即便是“相府叙怀”有一抹暖色，也尽量不与整体冷色调冲突。第七场诸葛亮在营帐已病入沉疴，梦境中恍惚出现司马懿着妇人服形象，导演各给两人一束追光，光色阴冷，司马懿一处的灯光随演员表演晃动。灯光的运用不仅是场景的分割，也是诸葛亮潜意识的外现。与灯光紧密配合的是现代电声的介入，比如“火烧葫芦谷”一场，舞台上并未充斥烟雾，只是稍用红光和电声雷鸣声效，结合演员的表演身段就交代出了情境。

高牧坤先生认为《尽瘁祁山》是袍带戏，袍带戏是京剧的优长，地方戏演出袍带戏也要有文学品位。客观地说，高牧坤等京剧界人士在介入地方戏的创作时，下意识地有着去除地方戏身上带有的“土气”的某种诉求，在地方戏演出袍带戏这种庄严的戏曲样式时最为明显。事实上，中华人民共和国成立以后，新的戏曲创作十分注重文学的质量，尤其是当创作者着意发挥个人对人物、事件的看法时。如果说剧诗最大的特点是模仿人物的声口来表现他的性格，那么如《尽瘁祁山》中的“相府叙怀”一场，竹林掩映之下，诸葛亮与黄月英配合古琴声低声吟唱“凤翱翔于千仞兮，非梧不栖……”，这种典雅蕴藉的语言和场景设置显然是为了符合人物的身份和性格，客观上提升了越调的文学水平。在表演上，导演要求演员念白时尽量上韵，尤其是饰演诸葛亮与黄月英的两个演

员，一定要典雅，要体现人物身份。另外，音乐唱腔设计采用两种风格的主题音乐贯穿，以戏歌演唱的杜甫诗《蜀相》作为前奏曲与尾声；全剧的不少唱段撇去了弦乐伴奏，只留清板或琵琶衬托，减少不必要的打击乐，突出越调的音乐性与抒情性，增强其可听性与时代性。

越调新编历史剧《尽瘁祁山》在剧本的文学创作和舞台呈现上都有回归戏曲本体之意，同时也体现出创作者努力追求越调三国戏文化品位、提升剧种艺术规范的良苦用心。《尽瘁祁山》是越调在新世纪伊始的一部重头戏，它的创演成功标志着越调诸葛戏系列的初步生成。

三、三国戏花开朵朵

1949年8月，郑州市文化馆帮助张桂兰、樊书运、王文太等为首的一批越调艺人成立了大众越调剧团。后因剧院失火，家当损失严重，1953年艺人们奔赴西安重新开创事业。剧团在西安的演出十分火爆，他们还曾自费在当地建造了专属剧场。1955年夏，郑州市进行民间职业剧团登记，他们被政府接回郑州，定名为郑州市越调剧团。该团曾凭借《刮海》一剧参加了1956年河南省首届戏曲观摩演出大会，获得多项荣誉。郑州市越调剧团实力雄厚，上演的传统戏有《孟丽君》《刘金定下南唐》《三审刘玉娘》《万寿山》《左连成告状》《火焚绣楼》《牛郎织女》《老少换》《老包说媒》《赶花船》《大上吊》等，现代戏有《山村姐妹》《为了钢》《两条阵线上》《六盘山》《红花向阳》等，是郑州市属院团中的拔尖者。但是剧团在1971年被撤销了，演职员合并到周口地区越调剧团，直到1979年郑州市越调剧团恢复建制，又从周口回到郑州。然而好景不长，在国有院团深化体制改革的浪潮中，郑州市越调剧团于1988年再次被撤销。从“文革”结束，剧团回到郑州，到1988年剧团解体，郑州市越调剧团先后创演了《关羽斩子》《关羽走麦城》《三顾茅庐》《关公月下送貂蝉》等三国戏，影响较大。与申凤梅团队创演的以诸葛亮为主的三国戏不同，郑州市越调剧团的三国戏开辟了另

一种风格。

《关羽斩子》：法情之抉

此剧约创演于1980年，是郑州市越调剧团向石家庄丝弦剧团移植的同名剧目，由尚羡智编剧，故事出自民间传说。关兴在郊外驯马，马惊闯入闹市区，踩死王妈的孙儿王鹏。围观群众误将关兴认作关平，关兴畏惧不敢承认。王妈向荆州县衙告状，太爷罗正有意庇护关府，劝王妈息事宁人。王妈告状无门，含冤赴河自尽，幸被关府家丁关彪所救。关彪探得王妈苦情，便引她至关府喊冤。关府张灯结彩庆贺关羽寿诞，张千忙将此事告于关平，关平进退两难，为了报答关羽夫妇养育恩情，关平决定为关兴承担罪责。荆州官员和五虎上将之子都来为关羽贺寿，正在欢庆之际，府门外王妈喊冤。关彪禀告关羽王妈因状告豪门而无人受理，关羽接状。关羽获悉案情，大怒，传谕罢宴停觞，关平向关羽承认过失。关羽让简雍受理案件，一再告诫莫要徇私舞弊。关夫人密会简雍，送他一柄垂金扇，求他从宽处理。关羽看出端倪，宣简雍过府问话。关羽问简雍要如何发落关平，简雍认为从宽处置，对关平重责八十、羁押三年，并着其为王妈养老送终。关羽认为关平伤害黎民，匿罪不报，败坏关府威名，必须斩首。简雍道出关夫人求情原委。关夫人劝关羽顾及关平的义子身份和他的一双生身父母。关羽陷入两难，但他定要奉公守法，为民求安。众人奔赴刑场为关平送行。关兴经过一番心理斗争，向关羽承认过错，他愿意赴死抵命。张飞赶来解围，认为一是关兴并非有意伤人，二是州官罗正推诿渎职，三是关兴可戴罪立功。他又以关羽华容放曹、诸葛亮允其将功折罪的前例彻底动摇了关羽斩子之心。张飞向王妈认错，又让张苞认其为祖母。王妈向关羽撤回诉状，认可从轻发落关兴。此时朝中传旨命众小将披挂出征，剿平江夏叛臣。

《关羽走麦城》：英雄末路的一曲悲歌

此剧创演于1982年底，京剧有《走麦城》，取材于《三国演义》第

74至77回。在京剧表演艺术家李万春的指导下，郑州市越调剧团编剧郭瑞千在京剧本的基础上做了改动。关羽镇守荆州，威震四方。司马费诗传旨荆州，称刘备已在西蜀称汉中王，封关羽为五虎上将。诸葛瑾奉了吴侯之命向关羽求亲，关羽自视甚高，言说“虎女岂配犬子”，怒将诸葛瑾逐出荆州。王甫认为东吴明是讲和求亲，实则是要孙刘联合抗曹，关羽不听。关夫人明白联姻事关重大，乐意促成此事，恰好孝顺的关汉英也愿为复兴汉室远赴江东。关夫人劝关羽为社稷允婚事是万全之策，关羽仍不纳言。曹军围攻樊城，曹仁放毒箭射中关羽右臂。华佗为关羽刮骨疗伤，术间关羽与马良弈棋，面色无改。曹操致信孙权暗袭荆州，截断关羽退路。吕蒙得知关羽已沿江筑起烽火台，一时无计，托病不出。陆逊提出骄兵之计，建议吕蒙托病辞职，让继任者卑辞赞美关羽，以骄其心。吕蒙大喜过望，让陆逊代任都督。关羽轻视陆逊，不听王甫等人谏言，将荆州守军大半调往樊城。东吴兵将趁荆州战备松懈，袭夺荆州。关羽率人急转荆州，又遇曹将徐晃攻击，关汉英等人前来援救，蜀军战败。关羽见情势不好，派廖化往上庸向刘封、孟达搬请救兵，让马良护送关汉英前往西蜀避乱。关羽与女儿惜别，场面悲痛。关夫人在府中闻知荆州失守，对关羽又恨又怜，她自觉无颜面对西蜀而自尽。关羽等人退守麦城，城外被敌军重兵把守。诸葛瑾再来拜访，以关夫人自尽事告知关羽，欲说服其降吴，关羽誓言至死效忠汉室，闻听夫人自尽，悲痛不已，决意率关平杀出城外。众将竭力劝阻关羽，关羽执意出城。王甫谏言小路有伏兵，可走大路，关羽不从。吕蒙遣将埋伏于小路，关羽父子人困马乏而被擒。



李万春（左一）给郑州市越调剧团演员讲戏，杨百泉在《关羽走麦城》中饰关羽（右坐），刘琳饰关夫人（中坐）

《关公月下送貂蝉》：自古红颜多薄命

此剧约创演于1986年，京剧有《月下斩貂蝉》，故事不见于《三国演义》，系参考元杂剧《关大王月夜斩貂蝉》等铺陈。在京剧表演艺术家李万春的提议下，郑州市越调剧团编剧郭瑞千根据传说故事“关公义释貂蝉”编写而成。曹操在白门楼杀了吕布，将吕妻严氏、妾貂蝉羁押至许昌。曹操久闻貂蝉国色姿容，欲留其在铜雀台供己享乐。曹军东征徐州，刘备、张飞战败，各自逃走；又攻破下邳，关羽孤军被困土山。张辽欲说降关羽，关羽提出降汉不降曹等三个条件，曹操一一答应，关羽允降。程昱向曹操献美人计，让曹操将貂蝉赐予关羽，一来可以使关羽沉迷女色、丧失斗志；二来可以引起刘备、张飞疑心与不满，进而离间刘关张兄弟关系，曹操应允。车胄深夜过府调戏貂蝉，被貂蝉厉声呵斥。曹操与程昱后至，曹操先夸功貂蝉，复以婚配试探貂蝉，貂蝉誓死不从。曹操又提出为关羽做媒，程昱乘机旁敲侧击，劝说貂蝉出身低微，虽貌美如花却易招来蝴蝶，应趁青春年少嫁给关羽，使终身有所依靠。貂蝉想到自己经历凄苦，关羽又是她崇拜的大英雄，内心产生犹

豫。转念一想曹操与关羽非亲非故，婚配之事定有蹊跷，遂拒绝。曹操见计谋被貂蝉识破，又强令貂蝉为关羽端茶侍水，并放言如若不允，按军法论处。关羽深夜在院中读书，貂蝉奉茶送衣。关羽认为貂蝉明许吕布、暗嫁董卓，对其充满鄙夷。貂蝉满腹冤屈，向关羽诉说悲惨的身世和连环计的前后经过，关羽听后对貂蝉很是同情与敬重，甚至动了婚配念头。但关羽终因匡扶汉室大计和保全貂蝉名节之虑，决定送貂蝉出城。貂蝉欲往终南山削发为尼，关、貂行走间，被曹军和误信谗言的张飞两拨人马追来，貂蝉选择自刎。

《三顾茅庐》：诸葛亮的幕后高参

此剧创演于1984年，张乡仆编剧，越调本在《三国演义》第37、38回的基础上吸收了民间传说诸葛亮娶媳妇、黄门识慧女等创作而成。刘、关、张三兄弟戎马半生，无有立锥之地，徐元直走马荐诸葛。黄承彦有一女名叫黄俊英，乳名阿丑，外人传说她黄头黑面，实则聪明貌美。只因黄俊英一心要寻找一位轻貌重才的男子，这才扬传自己长相丑陋。刘、关、张初到卧龙岗请诸葛亮出山受阻，恰遇崔州平茅庐说媒，崔州平对刘备说诸葛亮并非真的不愿意出山，而是不愿做“庙堂供桌上的猪头”，刘备心领神会。诸葛亮誓要以才求妻，不以黄俊英貌丑为念。刘、关、张二次来访又是失意而归，关、张均有怨气。诸葛亮来黄承彦家求婚，刚进大门就见到一只老虎跳出来，吓得他转身往外跑。黄承彦告诉他老虎是假的，内里装有机关，出自女儿黄俊英之手，诸葛亮深为叹服。为了试探诸葛亮的才智与眼界，黄俊英女扮男装以黄俊英弟弟的身份与诸葛亮会面。两人以出山为题，纵谈天下大势。诸葛亮一面分析刘备将寡兵少，夺取天下困难；一面又认为刘备仁义，有希望夺取天下。黄俊英认为三分鼎足终成大势，诸葛亮应学习姜尚出山，辅佐刘备匡扶汉室、定国安邦。二人惺惺相惜，黄俊英亮明女身。黄俊英与诸葛亮成亲，她将一把羽毛扇送与诸葛亮作为定情信物，因鹅机警，羽毛扇亦可提醒诸葛亮遇事冷静。诸葛亮与夫人常在一起研习兵书，黄俊英

又为家人做饭补衣，一家其乐融融。数日后，刘、关、张三顾茅庐，刘备终于得会诸葛亮，两人相谈甚欢，刘备力请诸葛亮出山。夏侯惇领兵进军新野，刘备拜诸葛亮为军师。诸葛亮问计于黄俊英，最终不负众望，以“火烧博望坡”、大败曹军赢得了初出茅庐第一功，诸葛亮在汉军中树立了威信。

在上述河南省越调剧团和郑州市越调剧团集中创作的三国戏外，申凤梅弟子李金枝主演的新编历史剧《卧龙自贬》也颇有特点。社旗县越调剧团创建于1965年，1985年升格为南阳地区越调剧团（1993年南阳撤地改市，剧团撤销建制，交归社旗县），聘申凤梅为名誉团长，1986年推出了由闵彬编剧的《卧龙自贬》，引起了较大反响。

《卧龙自贬》：愁的是丞相年长自负矣

故事取材于《三国演义》第95、96回，剧作者在此基础上做了重大改动。诸葛亮派马谡、王平镇守街亭，一再嘱咐靠山近水安营扎寨。马谡拒谏失街亭。马谡被魏军追杀，幸为千里寻夫的妻儿所救。西城危急，诸葛亮用空城计化险为夷。魏延赶来救护，向诸葛亮吐露怨言，他认为是诸葛亮用人不当，派他再夺街亭也是枉然，如今落得损失惨重，归根结底是进军大略有偏差。诸葛亮闻言不快，觉察魏延常有不平之念。王平、马谡先后回营复命，王平详述来龙去脉，诸葛亮斥其退出军营。马谡承认违抗军令，但托辞敌众我寡。诸葛亮盛怒，以为兵不在多，而在于精，精锐之师在于严行。失去街亭，全局皆毁，马谡违令必斩。魏延等请求从宽处置，诸葛亮不从。马谡家小进帐，马妻向诸葛亮哭诉马家为汉室所作牺牲，恳请诸葛亮赦马谡戴罪立功边疆。为严明法纪，诸葛亮虽亲必罚，传令痛斩马谡。马谡托孤于诸葛亮。马谡子马保不满，怨恨诸葛亮心狠。行刑前，马谡一家悲痛惜别，马谡告诫妻儿要忠诚于汉室，不要怨恨丞相。汉营军心涣散，诸葛亮心中忧虑，命赵云代为祭奠马谡等亡灵。魏延借酒吐露真言，他认为诸葛亮年长自负，绕道西城、错失良机，马谡只是做了替死鬼。诸葛亮大怒，以魏延出言破

坏军心，命将其暂押候审。诸葛亮思想起二十一年前华容道错用关羽，后患无穷，懊悔不已，开始怀疑是否真的是自己当初判断有误。忽报马谡家小离营，诸葛亮自觉事关重大，亲自带兵往追。翌日，诸葛亮率众将哭悼马谡，下令释放魏延，向众人坦陈了自己的错误。他上表朝廷，自贬三级。

第三节 越调三国戏的艺术特色与美学价值

一粒沙里见世界，半瓣花上说人情。纵观越调三国戏的发展历程，我们要“对三国历史剧选择了越调的表现形式感到欣慰，同时也可以说是越调选择了三国历史剧。……从舞台效果来看，它的内涵与形式实现了有机的统一，充分体现了越调艺术的多元、大气与风韵”。

第一，越调三国戏在思想上保持着浓厚的正统道德观与鲜明的政治意识。就文化基因而言，河南戏曲的思想精神整体上带有中原文化厚重与正统的色彩。河南地处国之中心，长久以来都是国家政权控制最为严密的地区之一。与其他地域相比，河南戏曲“承载着更重的道德内容和政治内容，几乎每一个剧种都把惩恶扬善作为最为重要的美学原则”。越调三国戏从传统剧目到新编历史剧均表现出独尊蜀汉的正统意识，将诸葛亮塑造成为一位“鞠躬尽瘁、死而后已”的道德楷模。

越调三国戏历史地位的取得离不开创作者们的共同努力，也与他们积极追求正统、正确主题思想的认识密切相关。《收姜维》表现了重视人才、知人善任的主旨，《诸葛亮吊孝》突出了维护盟约、顾全大局的思想，《七擒孟获》重在民族团结，《卧龙自贬》则有批评与自我批评之意。《收姜维》第一次获得主流肯定是在1956年末的河南省戏曲观摩演出大会，其时戏曲界正在努力打破清规戒律，因为“中华人民共和国成立后几年来，除京剧外，特别是我们河南地方戏，却不知诸葛亮何处去了”，舞台上“几乎除了爱情的反封建戏，还是反封建的爱情戏”，好像是我们祖先“就只会谈恋爱似的”，不能让诸葛亮隐居，要“让他多演述一些他的发人深思的故事”来给我们历史知识或至少是处事方式。这是《收姜维》的机遇与时代意义。《诸葛亮吊孝》最终的整理方向与对

越自卫反击战有很大关系。而《七擒孟获》《卧龙自贬》虽然出现在20世纪80年代戏曲现代化探索热潮中，但还是保持了较为“正经”的思想倾向。总之，与主流步调一致的价值取向既是越调三国戏的特色之一，也在很大程度上确保了越调三国戏获得普遍认可。

第二，“允文允武”兼具烟火气的艺术特色。在民国女性重归剧场之前，不管是越调还是豫剧，它们的演出剧目大都是以男角儿为主的“外八角戏”，如越调的正装戏大多是表现历史风云、政治斗争、征伐作战等内容，唱腔少、宾白多，讲究工架。女演员登台后，生旦戏引领风尚，唱腔多、宾白少，武戏渐趋衰落。



马连良为申凤梅整装

据说在20世纪30年代，“现代豫剧之父”樊粹庭先生为豫声剧院的演员请来京剧名票教授武功，豫剧舞台才又出现了武打戏，河南戏曲的审美倾向可见一斑。京剧海纳百川、博采众长，它的表现题材十分广阔，上至王公贵族、下至平民百姓，行当发展精熟，表演严谨、规范，是中国戏曲艺术的典范。

一般有条件的班社、剧团会聘请京剧老师教授身段动作等表演基本功。据郑州市越调剧团的杨百泉、刘琳老师回忆，在20世纪50年代剧团

初创时期，他们就聘请了京剧老师刘振庭作为学员的基功老师。出身于上海京剧周家班的铁照义先生因被错划为右派而下放到河南商丘，有一段时间也被请到商丘专区越调剧团（河南省越调剧团前身）为《收姜维》中的武戏设计动作。事实上，在戏曲改革的背景下，主流有意要打破京剧与地方戏的隔阂，地方戏在自觉与不自觉中向京剧学习，成为地方戏表演艺术不断规范化、精致化的重要方式。

除了聘请京剧老师教授武功，申凤梅拜师于京剧表演艺术家马连良、杨百泉拜师于京剧表演艺术家李万春对越调艺术发展影响之大不言而喻。以三国戏的演出来说，马连良最初听到有一位地方戏女演员要拜自己为师，他本能地犹豫了，他觉得剧种不同，自己又不会唱越调，没什么东西可教。袁世海解释说并不是请他教越调，而是以他的表演艺术经验教申凤梅如何体会、塑造人物。这样，马连良才答应了申凤梅的拜师请求。京剧擅演三国戏，马连良在民国时代就有“南麟北马”的美誉，他的老生形象俏丽洒脱，因成功饰演诸葛亮而被誉为是“活诸葛”。申凤梅成为马连良的弟子后，就她个人而言，表演上因得到老师指点而迈上新的台阶；就越调而言，日后与京剧界保持了密切往来。

越调《七擒孟获》《尽瘁祁山》的创演与中国京剧院武生、导演高牧坤有很大关系。越调《诸葛亮出山》《舌战群儒》《空城计》也近似于京剧路子。齐白石当年对学生徐麟庐说“学我者生，似我者死”。申凤梅与越调向马连良与京剧学习并没有把越调京剧化，而是将京剧的精华化用到越调上，创造出一系列有情、有味、有气度的三国戏。以诸葛亮过江哭悼周瑜这个情节为例，小说中描写比较简单，小乔并未出现。周瑜部将欲杀诸葛亮，因赵云带剑相随，不敢轻举妄动。诸葛亮亲自祭酒，跪读祭文，众将遂罢杀心。

京剧有《卧龙吊孝》，是言派的代表剧目。在“吊孝”这场戏中，鲁肃没有多少戏份，张昭也未出场，小乔向四将士指示暗杀诸葛亮。诸葛亮读祭文时，小乔也不在场。最后由鲁肃带领诸葛亮、赵云去驿站休

息。东吴四将士询问小乔为何不借机杀之，小乔说诸葛亮过江吊孝也是好意，四将只能叹气听命。

在越调《诸葛亮吊孝》中，吊孝是重中之重，诸葛亮过江前也有担心，他告诫赵云要剑不离身。东吴张昭、小乔等人是抱定暗杀诸葛亮的决心的。张昭定下摔杯计，小乔三次举杯，一次比一次惊险，均被鲁肃救场，诸葛亮在哭悼中心情越来越紧张，赵云剑拔弩张，鲁肃亦担惊受怕。在矛盾不可解决之际，诸葛亮再次言明利害，探子忽报曹军有进犯东吴之意，张昭反转，埋怨鲁肃为何不提早讲说实情。小乔知道是周瑜先定下“假途灭虢”计，破坏了孙刘联盟，所以也不好再去纠缠，她示意鲁肃不必多讲。于是，孙刘两家重修旧好。

对比之下，越调的戏剧性更强烈，演出更具完整性，诸葛亮吊孝有迫不得已的原因，他外表镇定，内心却不乏担忧。申凤梅饰演的诸葛亮意欲以挚诚之心化解孙刘矛盾，她的表演真切、质朴，让人感觉诸葛亮在灵堂就是在哭悼一位故友。京剧则更突出个人的表演，言派的诸葛亮一派书生意气，唱腔明亮潇洒；虽然也删去了民间传说中诸葛亮吊孝为的是防止周瑜还阳的情节，但诸葛亮给人的感觉还是太过聪明、自信，有些假慈悲。

地方戏的观众有着与京剧的观众不尽相同的审美倾向，以河南观众为例，他们比较偏爱情节曲折、有大段优美唱腔的生旦故事戏，即便是宫廷戏也要演出民间风情，比如《哭殿》《打金枝》等。三国历史里几乎没有女性的声音，《三国演义》亦如此。豫剧传统剧目中本来也有大量三国戏，它的衰落当也与此有关。

以申凤梅为代表的越调团队创演三国戏必然需要改革以适应新的时代与观众审美趣味。《收姜维》里增设了姜母与姜妻，《诸葛亮吊孝》里为小乔添戏，《七擒孟获》描写孟获与祝融的夫妻感情，《尽瘁祁山》里让诸葛亮享受家庭温存，如果说这些都还只是点缀，那么最重要的就是把诸葛亮还原为一个人，一个聪明、仁义、敦厚、质朴，有亲和

力、有温度的人。申凤梅团队成功地将三国戏的美学价值再次带给地方剧种，再次带给河南观众。



《诸葛亮吊孝》中诸葛亮在灵堂哭奠周瑜

1982年，郑州市越调剧团演员杨百泉在北京拜师京剧表演艺术家李万春先生，李万春亲授杨百泉《关羽走麦城》，并指导了越调《关公月下送貂蝉》的创作。关羽是民间信仰中的一位重要神祇，关公戏的演出有一系列禁忌与仪式，比如扮演关公的演员在演出前要斋戒独宿、熏沐净身；勾脸前要在后台设坛祭祀关公；开脸挂须后就代表是神灵之躯，其他人不能上前逗话，特别是女性……在舞台上，演关公戏必须做到威而不猛、稳而不瘟、勇而不火、庄而不僵；因民间传说关公一瞪眼就要杀人，所以演员不能睁两个大眼睛，要眯缝眼。京剧里专门有关公戏的类别，越调演出关公戏当然也要遵守表演上的一套程式规范，李万春手把手为杨百泉教授动作，并为关羽设计了“倒圆场”动作，当时在戏曲舞台上尚属首例。考虑到京剧、越调有不同的观众群，李万春在传授《关羽走麦城》这出戏时，特别为越调增设了关夫人、关汉英两个女性角色。戏里关羽三送三别关汉英；为了一探关夫人生死实情，关羽不顾劝阻闯出麦城；关羽动情地安慰关平不要害怕，与之并肩作战直到被捕，

这样的关羽自然更有人情味。《关公月下送貂蝉》也沿袭了这种路子。有功夫又有情味的越调关公戏可谓别具一格，这也是对三国戏美学风格的一次积极开拓。



李万春向杨百泉授艺

表面上看，《卧龙自贬》与申派诸葛亮戏一脉相承，主演李金枝是申凤梅的学生，很有乃师风范。但将该剧与申凤梅主演的诸葛亮系列戏对比，还是能够看出一些不同。失街亭、空城计等斗智斗勇的场面在舞台上一笔带过，集中笔墨描绘诸葛亮与马谡一家人的关系。剧作者不惜笔力塑造了马妻、马子两位人物，这一场景与《收姜维》中增设的姜母、姜妻有异曲同工之处，但它却更具戏剧性，也更能拨动观众的心弦。十多年未能相见的夫妻、父子再见面时竟然是马谡失街亭、面临军法处置之际。传统戏中，马谡临刑前向诸葛亮托付老母，诸葛亮虽也有犹豫，但他挥泪斩马谡并不会给观众带去太多负担。在《卧龙自贬》中，剧作者有意交代马谡为扶保汉室十多年不顾家门，马母不愿投魏自尽身亡，观众会为马家的遭遇掬更多同情的眼泪；而马谡、马妻越是能理解诸葛亮的判斩决定，就越让观众和马保（马谡子）一样怨恨诸葛亮心太硬。中国传统是人情重于法理，作者有意将情与法的纠葛展现在戏曲舞台上，而越是纠葛，越能出戏。虽然诸葛亮因遵法斩了马谡，但他

之后认识了错误，在马谡坟前哭悼亡灵，自言马谡成了自己的替罪羊，上书自贬三级。这不仅是为了将诸葛亮拉下神坛，实际也是对众人的安慰，包括观众。

至于《三顾茅庐》更是一出充满民间风情的生旦戏，政治斗争让位于生旦之趣，在活泼机灵的黄俊英面前，诸葛亮俨然一副呆萌相。强中自有强中手，诸葛亮成功的背后原来是有着一位女军师。这出三国戏充满着民间色彩，有情有趣，很受河南观众欢迎。

三国戏属于袍带戏、架子戏，京剧演出三国戏的历史悠长，形成了一套成熟、规范的表演体制和美学风范。越调在向京剧学习三国戏的演出经验时一定是要适应自己的生长环境的，在有条件的情况下，武戏、工架积极向京剧靠拢，在情趣的表达上又走出了适合自己的道路。

第三，颇有影响的越调坤生艺术。民国以后，女性重归剧场。女演员刚出现在越调舞台时，还是本色出演女性角色，如第一位越调女演员李桂红即工青衣、闺门旦。稍晚于李桂红的杨晓凤早年本工旦行，中年就由旦改生，到了晚年戏路更宽。地方戏的行当划分没有京剧、昆曲严格，演员根据自身条件往往兼演多行。虽然杨晓凤并不专工生角，但她应是越调舞台上较早的有成就的女演男演员。其后的张秀卿、张桂兰、金凤楼、陈金英、申凤梅等都是生旦不挡的越调名演员。戏曲舞台上的乾旦坤生现象，得益于“戏曲的超写实，使演员得以浓彩的装扮，严谨的训练，过渡到剧中人物。戏曲表演的‘乾坤颠倒’，凭借的当是表演的程式体系与演员的天资禀赋，演员的天然性别，则非最重要的标准与条件”。戏曲坤生有其独特的优长，一是女性音域宽，嗓音高，音色、音质刚中带柔；二是“乾坤颠倒”产生审美中的反差，表演上容易讨巧；三是适应剧种的生存环境。以越调来说，女性演员的大量涌现，不仅使音乐体制、演出剧目、表演风格上发生变更，也改变了越调舞台的中心角色，女演员开始引航越调艺术。越调中有条件的女演员搬演三国戏也就成为必然。以申凤梅为例，她嗓音宽阔，感情饱满，在后半生主工须生

之前，还兼演青衣、闺门旦、老旦、小生，老舍先生曾为其题词“越调能手，生旦不挡，悲喜咸宜”。申凤梅更为人所称道的是成功演绎了诸葛亮而被人誉为“活诸葛”。诸葛亮是中国历史上的著名人物，是传统文化中忠臣与智者的代表。戏曲史上扮演过诸葛亮的有名演员多若繁星，在京剧界几乎无生不演，程长庚、余三胜、王九龄、卢胜奎、孙菊仙、谭鑫培、汪笑侬、高庆奎、言菊朋、马连良、谭富英、杨宝森等是其中代表；地方戏中如河北梆子的盖天红、梁宗旺、田际云、魏联升，晋剧的丁果仙，蒲剧的祁彦子、郭宝臣，婺剧的林华春、徐锡贵，汉剧的余洪元，湘剧的柳介吾、周政云、吴绍芝，川剧的徐耀庭、张德成、陈淡然、杨肇庵，滇剧的栗成之等皆擅扮诸葛亮。

申凤梅作为一名地方戏的女性演员也在这个群英谱中留下了自己的名字。她以女性特有的气质，细腻传神地表现出诸葛亮内在的沉稳与柔情，成就了独具一格的三国戏坤生表演艺术风格。事实上，越调并非没有男诸葛亮，申凤梅在1962年和1980年收过男性学生田发根、杜朝阳。田发根是申凤梅的开山弟子；杜朝阳得到过申凤梅的大力栽培，颇有乃师风范，二人多次合作，杜演前半场，申演后半场。由此可知，越调和申凤梅并无意让三国戏专走坤生的路子，只是由于其他方面的原因，两位男弟子都没能成功继承老师衣钵。因为申派独领风骚，所以从申凤梅的学生李金枝、方玉兰、杨艳丽、李娟、马兰、申小梅，再到今日申小梅的学生胡红波、赵艳琳等，包括未曾拜师的演员，越调女诸葛亮仍是独擅其美，影响及至越调整体的坤生艺术。

第四，带动越调艺术整体精致化。1954年，时任戏曲改进局局长的田汉在肯定了戏曲“有长期的现实主义传统”后，提到了它“由历史条件所造成的落后性”，即“剧本的文学水平较低，音乐和唱腔比较单调，舞台美术不够统一和谐，表演中夹杂着非现实主义的东西，导演制度很不健全，使演出往往不能形成统一的、完整的综合艺术的整体”，他认为这需要“用现代人的艺术经验来继续改革”。应该说这是主流层面认为传统戏曲在新时代必须改革的艺术层面的原因。而这种改革包括了两个方

面的内容："一方面是在内容上，戏曲所表现的内容，要适应一个新时代、新社会的需要和要求。……尤其是把戏曲艺术提高到艺术层面时，内容上的改革成为必然。一方面在戏曲观念和艺术表现上，进一步戏剧化、精致化"。越调三国戏最有代表性的剧目《收姜维》与《诸葛亮吊孝》从越调传统剧目中被挖掘、整理改编再到拍成电影的过程，就是这种戏剧化、精致化的过程。《收姜维》《诸葛亮吊孝》等剧目的经典地位的确立，影响了之后越调三国剧目和非三国剧目的创演，带动越调艺术进一步精致化。

第五章 戏里戏外——越调名家与三国戏

> 臣本布衣，躬耕于南阳，苟全性命于乱世，不求闻达于诸侯。先帝不以臣卑鄙，猥自枉屈，三顾臣于草庐之中，咨臣以当世之事，由是感激，遂许先帝以驱驰。

这是历史上的诸葛亮在北伐中原前向后主刘禅上书的《出师表》中的一段话，表达了诸葛亮对刘备的知遇之恩，也是对蜀汉的忠诚之心。

申凤梅有一次被记者问到一生中体会最深的是什么？她脱口而出了三句话："没有党和人民就没有我的一切，没有剧团就没有我的一切，没有观众就没有我的一切。"从一位在旧社会闯荡江湖的民间艺人到成为一名在新社会受人尊敬的艺术家，申凤梅由衷地感谢党和人民。申凤梅没有想到的是，从她20岁出头在舞台上战战兢兢地饰演诸葛亮开始，从此竟与这个艺术形象结下了不解之缘，这个形象使她从一名普通的地方戏小演员一步步成为享誉全国的著名艺术家。在申凤梅的内心深处，她肯定也由衷地感谢这位不曾谋面的历史人物的"知遇之恩"，她在戏台上演诸葛亮，在戏台下学诸葛亮，诸葛亮"鞠躬尽瘁、死而后已"的名言成了她的人生坐标和精神指南。正因此，申凤梅创造了一个属于"己之神"的诸葛亮形象，在这个人物身上展现出来的是"一种忠贞不渝的理念，一种从弱小走向强大的奋斗精神，一种不达目的决不罢休的坚韧"，这样的三国戏便渗透着一种深刻的社会与时代意蕴，折射出三国文化的丰厚内涵，成为越调在群雄逐鹿的中原与豫剧、曲剧三分鼎立的重要原因。

越调有演出三国戏的文化基因，几代越调人前仆后继，为的是振兴

越调事业。申凤梅继往开来，将越调推向了一个新的高度。

第一节 申凤梅与越调重兴

京剧表演艺术家袁世海说："想起申凤梅就想起越调，想起越调就想起申凤梅。"国家京剧院一级导演高牧坤说："我认为越调就是申凤梅，申凤梅就是越调。"舞台下的申凤梅已然与舞台上的诸葛亮浑然一体，她之于越调剧种，犹如诸葛亮之于蜀汉。这是假戏真做，还是她就是诸葛亮的当代化身？

一、申凤梅的越调人生路

东风骀荡百花开，越调重兴多俊才。

香满春城梅不傲，更随桃李拜师来。

这是老舍先生为申凤梅1963年4月在北京拜马连良先生为师时题赠的诗句。申凤梅作为一名普通的地方戏曲女演员因成功塑造了诸葛亮形象而红遍大江南北，被人称誉为中原"活诸葛"；与此同时，她以自己的努力和人格魅力，终于使得一个原本程式简陋、表演粗糙、偏居一隅的民间小戏变成一个深受广大群众喜欢、在全国有一定影响的剧种，将越调艺术推到一个前所未有的高峰。

東風駘蕩百花開越調重興多俊才香滿春城梅不傲更隨桃李拜師來

鳳梅同志越調能手生旦不擋悲喜咸宜一九六三年春來京公演內外行爭譽成功而不自滿拜溫如先生學藝因献小詩致賀即乞正教 适苦腦疾未事推敲文字為憾 老舍

老舍先生笔墨

申凤梅去世已20余年，关于她个人艺术与生活的回忆文章或著述并不缺乏。一位艺术家在舞台下的悲喜人生总会或多或少影响其在舞台上的艺术呈现，台下的申凤梅与台上的诸葛亮就是这样。申凤梅的一生是丰富多彩的，考虑到从“活诸葛”与越调重兴这个角度为申凤梅写人物小

传，总是要挑选一些能够充分表现人物的本质和特点的材料，本书在撰写上便选取了几个与申凤梅艺术生涯密切相关的重要片段，以此勾勒出这位中原“活诸葛”的真实面貌。

1.江湖艺人生涯

申凤梅于农历1927年12月末出生在河南省临颍县涂庄村，祖籍许昌县。她的父亲申文学本姓董，因家中贫穷，经人说合到临颍县涂庄村给一位申姓人当义子，改为申姓。申文学是义子，养父去世后，他便难以在当地站稳脚跟。没几年光景，申家就落败了。在申凤梅出生之前，申家已生下5个子女。因为家境贫寒，他们大多夭折，存活的女儿被送人做了童养媳，家里只剩下一个大儿子。申凤梅出生在寒冬腊月，刚一落地就被无钱养家的父亲放到篮子中扛到村头抛弃了，幸运的是小婴儿又被村里的好心人扛了回来。父母没办法，只得留下这个小女孩，取名扛。事实上，与大多数旧社会的民间艺人一样，申凤梅走上艺术道路的初衷就是因为家贫。申凤梅11岁的时候，母亲托人要把她送给人家当童养媳。申凤梅从小就感受到了大姐做童养媳的悲惨命运，她誓死不愿再走和大姐同样的路。姨妈的意外到来竟决定了申凤梅一生的道路，原来她听说了申家的遭遇，便托人将年仅11岁的申凤梅和8岁的妹妹申秀梅送进了张潘镇的越调科班。

戏曲演员常年走南闯北，过去被人视作下九流，死后都不能埋进祖坟，所以往常学戏的大都是穷苦人家的孩子。申凤梅在越调科班坐科三年，还要免费为班主效力一年。在科班学艺的日子，免不了要受皮肉之苦。在申凤梅看来，只要不当童养媳，只要不饿死，学戏的苦都是可以忍受的。

出科以后，申凤梅和妹妹加入了临颍县南将罗戏班，开始了她的江湖流浪艺人生涯。江湖班全凭本事营生，个人收入与会戏多少成正比。戏班有句行话叫“宁舍二亩地，不教一出戏”，申凤梅的好多戏就是用大

烟泡子换来的。南将罗戏班有位老艺人叫姜阁，擅演须生，他会戏多，唱做极其认真。申凤梅知道他爱抽大烟，每次到外地演出，总是用小单子兜着姜老师的大烟灯，如果老师烟瘾犯了，她就将攒钱买来的“老海”送给老师。老师一高兴，就会教她一段戏。如此，申凤梅学会了越调传统戏《抱琵琶》《蝴蝶杯》《送灯》《送京娘》等。

有些老师，即便是送他东西，也不愿意将自己的戏轻易教给别人。申凤梅曾“偷戏”，像《高才女刮海》就是她偷偷学来的。有一次观众点了戏班的这个戏，当初那位不愿意把戏教给申凤梅的老师恰巧生病没办法演出，申凤梅不仅成功救场，还借机崭露头角。戏班的生活是残酷而紧张的。演员会的戏少，没法生存；会的戏多，受到观众欢迎，但又会引起同班人的嫉妒。越调外装戏没有固定本子，按照幕表戏的方式演出，开戏前多由教戏师傅向演员说明大致剧情，分配好角色，演员们便根据“戏串”（“戏溜子”）在台上即兴发挥。

熟练掌握多种多样的戏串是演员的必修功课。演员会得多，也想唱，配戏演员之间相互打声招呼，舞台上就会多唱一会儿，反之亦然。同台演出有个大体上的稳定性，不然就会唱扒。申凤梅在某次演出外装戏时，同台演员竟故意给她使绊儿，她没能成功地往下接上唱词，被观众喝了倒彩。从此，除了本戏，申凤梅刻苦学习各种戏串，还瞄上了河南坠子。

坠子戏串多，演员张嘴就是一串子戏，出场人物的长相、打扮、心情等被他们活灵活现、栩栩如生地描绘出来。多年后，申凤梅和河南坠子表演艺术家赵铮成了至交，她们在一起相互切磋艺术，申凤梅也曾将坠子音乐融入越调，丰富了越调音乐的表现力。

1942年河南发生了严重饥荒，南将罗戏班被迫解散。申凤梅姐妹和家人开始了一段沿街卖唱的乞讨生活。旱灾过后，恢复不久的南将罗戏班在周口一带演出，处在困难时期的申凤梅等人加入了毛爱莲的兴爱剧社，两人曾同台演出《周天榜私访》和《贾秀英闹书馆》，有趣的是毛

爱莲演生行，申凤梅唱旦行，跟日后观众熟悉的情况恰好反转。



申凤梅、李大勋夫妇

不久后，申凤梅投靠家乡临颍县的樊城戏班。1945年春，在襄县双庙古会，樊城戏班在与襄县十行班对戏时取得胜利，申凤梅由此真正唱响。然而麻烦也随之而来。好角儿是一个戏班的立身之本。郾城县大新店越调班班主命申凤梅在科班学艺时的大师兄李大勋带人把申凤梅抢到

自己的戏班，为此两个戏班的人发生了激烈冲突。1946年，在大新店越调班，申凤梅与师兄李大勋成亲。

1947年，大新店戏班因战乱而解散，申凤梅夫妇和一部分演员投奔到漯河市的一个戏班。解放军叶县部队特派员孙连山找到了他们，面对到解放区还是继续流浪走江湖的抉择，申凤梅考虑了一夜，她最终下定决心同意奔赴解放区，由此结束了自己的流浪艺人生涯。

2.两次唱“扒”（砸）戏

申凤梅等人来到叶县水牛垛，被刘邓大军一纵队接纳，后来又被命名为人民胜利剧团，江湖艺人们加入到了革命队伍的行列。1948年淮海战役打响后，部队要奔赴前线，因为时局不允许，人民胜利剧团被送到独树军分区（许昌军分区前身），在当地演出。1949年初，剧团被转交给地方，改成漯河市越调剧团。

虽然申凤梅入伍时间不长，但已经初步了解到革命的意义，他们曾随团演出过《三打祝家庄》《王贵与李香香》《送军粮》《打渔杀家》《九件衣》等新戏。申凤梅活动的地区是以演出外装戏为主的越调“上头”，她入科班学的是旦角，又是以演旦角唱红。因为多数地方戏曲艺人都能兼演生、旦甚至净、丑行，所以申凤梅也能临时演小生、须生，三国戏《天水关》就是她在大新店戏班向南阳籍老艺人李明德学来的。

在解放区的那段时间，公子小姐戏已经不适合战时环境，申凤梅对须生行当产生了更多兴趣，曾饰演过《战洛阳》里的李世民，《战长沙》的韩云，《战北国》的小神仙等。军分区司令员梁良云被任命为漯河市市长，他把人民胜利剧团带到了漯河，所以非常重视越调剧团进驻漯河的打炮戏。虽然申凤梅会戏不少，但梁良云却对申凤梅演出《天水关》（后改名《收姜维》）十分感兴趣，于是便鼓励申凤梅上演这出戏。

漯河是京汉铁路沿线城市，经贸繁荣，有很多文化人。申凤梅在光

明舞台的打炮戏《天水关》演砸了，不少观众在戏后提出了批评。原来是申凤梅唱了不少白字，像是把“鄱阳湖”唱成“潘阳湖”，把“张昭”唱成“张照”，将水镜和元直认作是一个人。申凤梅很吃惊，这个戏在农村演出那么多场都没人提过意见，难道是漯河市观众欺生排外？虽然早年在戏班向师傅学习《天水关》时，遭到过一些人的嘲笑，他们不相信一个农村的小土妮能把这位才智超群的老年诸葛亮演好，但倔强的申凤梅最终还是把这出戏学到了手。在漯河唱扒戏给了申凤梅一个刺激。

申凤梅第二次唱扒戏是在淮阳。淮阳是座古城，还建有师范学校，中华人民共和国成立初期行政建制为地区专署，知识分子比较多。传统越调演唱慢板时，一句三拉弦子，特别讲究“讴”，就是尾音用假声翻高，又称“越调讴”。申凤梅按照传统唱法演唱《收姜维》“探马报（讴）四千岁（讴）打了败仗（讴）……”，观众哈哈大笑，“没有听说诸葛亮还会讴讴叫哩！”

前后两次唱扒三国戏的经历，极大地触动了申凤梅的神经。申凤梅出身于贫苦家庭，她没上过学，在戏班学戏都是老师怎么教，学生就怎么唱，一些历史戏的情理她不明白，也谈不上精准地塑造人物。

在漯河市抓过戏改工作的张福祥先生曾撰文回忆当年开办演员文化学习班的经过，他担任文化课老师，说申凤梅学习“最刻苦、最勤奋、最积极”。除了参加扫盲班，申凤梅还积极向文化人请教学习三国，她曾在漯河向当地中药铺一位闻名的“三国通”田老先生学《三国演义》，听他讲三国故事和人物，请他到剧场看戏并提出意见。日后无论上哪演出，只要有关于三国的，不论是小说，还是小儿书、画片，她都要买，然后自己去琢磨。

中华人民共和国成立初年，漯河京剧团曾邀请马洪良（马连良的堂弟）先生前来演出，申凤梅多次观摩学习，她发现京剧中的诸葛亮穿戴严整，扮相英俊，举止潇洒，特别是那双粉底靴让她醉心不已，因为早年越调里的诸葛亮是穿拖鞋上场的。老艺人中流传着有关越调演出诸葛

亮从穿靴子到改穿拖鞋的逸闻趣事，但更有可能的是民间戏班经济困难，买不起靴子就改穿了拖鞋。申凤梅下定决心要改革越调演员的服饰，首先就从诸葛亮的拖鞋改起，有人说“一双靴子的改革，振作了一台戏”。除了服饰，她又从去掉“越调讴”开启了关于越调唱腔的改革。

3.西安演出

1949年夏，漯河市越调剧团转归项城县，在1949年至1952年冬，剧团很长时间是在西安演出。西安在近代戏曲史上的地位足够写下浓重一笔，不仅有秦腔、京剧、晋剧、蒲剧等多个剧种的戏班、剧社在此演出，豫剧两大名旦陈素真和常香玉也都是在此唱红。越调剧团在西安的演出集中了申凤梅、金凤楼、李大勋等演员。金凤楼成名早，人称“假宝贝”，意思有与“大宝贝”张秀卿媲美的实力，她是唱曲剧出身的，人称“螺丝转嘴”。金凤楼不仅演小生，还演彩旦、老旦，申凤梅就受到她很大影响。金凤楼与申凤梅搭档时，一般是金演生角，申演旦角。两人在西安联袂演出的《过街楼》《火焚绣楼》《五凤山》《青龙山》《哭四门》等戏码十分受欢迎。著名豫剧改革家樊粹庭当时就在西安，他非常欣赏越调剧团，认为越调能在西安站住脚跟，肯定得有过硬本领。但他觉得《过街楼》的情节枝蔓太多，唱词也比较水，于是就热心帮忙修改了剧本。在演出空档，申凤梅也在西安观看了一些地方剧种和话剧的演出，这使她眼界大开，她认为越调可以大胆吸收别的艺术形式为我所用。当年除了有樊粹庭的支持外，还有一些文化人加入剧团：

> 当时剧团有个导演叫沈琛，他是搞话剧的，是个大胖子，喜欢弹月琴，曾经给我们排了一个《游西湖》和《陈妙常》。有个画师叫刘振亚，他是西安的，专业搞美术的，他把舞台丰富了。还有个搞灯光设计的老师姓任，开封人，但是他名字我已经忘记了。这是剧团强盛的第一期。

西安演出开阔了申凤梅的艺术眼界，她看到了知识分子在戏曲发展中的重要作用，这些经历为她日后进行越调艺术革新做了有益准备。

4.张秀卿的高度

一般人看到申凤梅在越调艺术上取得的辉煌成就，一定会认为她天资聪颖。

事实上，与申凤梅有过长久合作的同事们却不约而同地给出一个完全相反的答案，他们嘴里的申凤梅不仅不聪明，甚至还有些“愚笨”。当然，这是在比较中得来的认识，而与申凤梅比较的对象就是张秀卿。

张秀卿演戏有悟性，11岁就被人爱称为“小宝贝”，随着年龄的增长，又逐渐被人改叫“大宝贝”。她戏路宽广，随班社演遍周口、开封、郑州、驻马店及汉口等地，有“盖河南”的美名。张秀卿虽不是名门出身，但她的文化水平较高，她喜欢看书，能导戏，还能编戏，做戏也特别讲究。和许多出名的女演员一样，抗战时期，她嫁给了驻马店的富家子弟龚大少，不再出去演出。她学文化也就是在那段时间：

> 龚大少有文化啊！她学京剧也是在那时。龚大少不让她出去，怕她闷，就给她买了留声机、唱片什么的，让她听京剧，其他人哪有这个条件！她穿衣服也很讲究，曾跟我说：“全志，你别跟别人说，我那时一个月能换三十件旗袍。”

中华人民共和国成立后，张秀卿与龚大少离婚，又重登舞台，加入了淮阳专署民友剧团第三团（河南省越调剧团前身）。张秀卿事业的高峰是在1956年的河南省首届戏曲观摩演出大会，她和闵彬编导的越调传统剧目《哭殿》获得广泛赞誉，田汉称她为“河南的周信芳”，说“大宝贝”唱“有寡人无奈何……”时一捋胡子的动作和她的两个眼神，年轻人二十年也学不会。申凤梅在《哭殿》中饰演皇后，这是两人的初次合作。因为张秀卿早已声名在外，申凤梅很珍惜这次合作机会，并认真向她学习。张秀卿在20世纪40年代初即饰演《天水关》中的诸葛亮，她听了申凤梅要参演的剧目《收姜维》，向申凤梅提出“演人首先要吃透人物的内心世界，舞台上的一招一式都要为人物需要服务”，对申凤梅饰演诸葛亮帮助很大。张秀卿会戏多，表演跨生、旦、净、丑各行当，又善于革新。20世纪50年代，她所在的越调剧团在洛阳演出《抱琵琶》，她前饰王延龄，出场时唱京剧，后饰包公，瞬间就引燃了台下观众的热情。

张秀卿在中华人民共和国成立初期就积极编演现代戏，她出演的《一个志愿者的未婚妻》受到了日后被誉为"朝阳沟之父"的杨兰春的赞赏，并邀请她到省豫剧三团介绍创造角色的经验。她还将创演不久的话剧《枯木逢春》《全家福》等移植为越调。张秀卿很聪明，凡是看过的演出，回来后就能将其改编为越调。

她这个人，一个是做戏很讲究，一个是唱词很讲究，一个是能革新。

她演戏多厉害啊！我这一辈子最赞成她！她是越调的第一把交椅！

前面提到，申凤梅因1956年的全省会演而有了与张秀卿近距离接触的机会。1958年郑州会议期间，两人又合作为毛泽东演出《收姜维》，申凤梅饰演诸葛亮，张秀卿饰演马遵，"毛主席说'大宝贝'是个好演员"。

反右斗争时，张秀卿被错划为右派。她患有严重的高血压病，1960年秋在农场劳动时因突发脑溢血而不治身亡，年仅41岁。

申凤梅之前在县越调剧团，因为名气越来越大，所以专区剧团就想把她调来。张秀卿去世前，调令就已经下来了，申凤梅在张秀卿去世后就来到专区剧团。张秀卿所达到的艺术高度，对申凤梅来说无疑是一种激励。

吕国英是河南省越调剧团著名琴师、唱腔设计，早年与张秀卿合作唱腔，后又常年为申凤梅伴奏、合作设计唱腔。对申凤梅刚调来时的窘况，他直言不讳：

老申很笨，刚来的时候，很多人都不服。杨岩石（剧团指导员）说，你好好给她搞唱腔吧，不然没法听。她常在农村演出，唱得很艮（硬），还野。我给她抠了两年七个多月的唱腔，到北京演出才唱响了。

申凤梅刚到专区剧团时，并不是专演诸葛亮的戏。

她刚来的时候，还演旦角。当时我们在排《金山战鼓》，里面有武打这些，她不适应，最后就丢掉了。还有一个现代戏《黄浦江激流》，也不适应她，也丢了。后来就排诸葛亮的戏，先是加工《收姜维》。

申凤梅从此由旦角专工生行。

5.拜师马连良

袁世海先生发现了越调剧种和申凤梅，并成功推荐剧团于1963年到北京演出。而申凤梅实现拜师京剧大师马连良先生的愿望也是由袁世海帮助促成的。袁世海和马连良关系很好，他们都曾坐科于富连成科班，早在1939年，袁世海即加入了马连良的扶风社，两人第一次合作是演出《四进士》，马连良饰演宋士杰，袁世海饰演顾读。马连良重视提携青年演员，十分赏识袁世海，两人数度合作，袁世海亦对马连良尊敬有加。基于这种关系，由袁世海向马连良推荐申凤梅拜师就很有分量。最初马连良并未同意收申凤梅为徒，他认为自己不懂越调，没有什么可以教授的。袁世海便说："不是请您教越调，而是请您把如何体会角色，塑造人物方面的心得，传授传授。"马连良为艺为人都很谨慎，他在认真观看了申凤梅的几场演出后，才欣然同意收她为徒，由此开创了京剧老生收地方戏演员为徒的先例。1963年4月1日，中国剧协主席田汉主持了申凤梅拜马连良为师的拜师会，首都文艺界名人如曹禺、崔嵬、张东川、赵丹、田方、阿甲、谭富英、张君秋、裘盛戎、徐兰沅等四十余人前往见证。田汉致辞说京剧演员收地方戏学徒是戏剧界的一件喜事，有特殊的意义。京剧和地方戏可以相互取长补短，共同繁荣中国的戏剧事业。马连良赠送申凤梅一把鹅毛扇和一件定制的八卦衣，《戏剧报》还专文报道此事。拜师马连良扩大了河南越调及申凤梅本人在全国的声誉。



申凤梅拜马连良为师合影留念

申凤梅跟马连良学习的时间仅一个多月，在京期间她每隔一两天就要到马府学戏。马连良认为这是他收的第一位地方戏徒弟，所以要针对地方戏的特点说戏。他向申凤梅仔细分析了诸葛亮这个人物，并讲解了诸葛亮手持羽毛扇、身着八卦衣、乘坐四轮车的原因。特别是扇子要拿得有分寸，用得恰到好处，它是诸葛亮表达内心情感的重要辅助。马连良认为研究三国的历史和时代背景对演好诸葛亮的戏大有帮助，他将自己学习三国的经验传授给申凤梅。马连良说演员要懂得温戏，唱腔要在台下经常琢磨，要随着对人物感情的不断深化理解而变化。诸如《收姜维》中“可喜将军把汉降”这段用【流水】唱并不能充分表达诸葛亮对姜维的安慰、喜慕之情，他建议在“可喜”之后，稍停弦，然后再接唱“将军把汉降”。此外，马连良还为申凤梅传授了台步、念白等方面的表演技法。经过短时间的学习，申凤梅在塑造人物和舞台表演规范等方面得到了很大提升。马连良对于演出的讲究精神深深影响了申凤梅，在以后的演出中，她不仅要求团员做到“三白”（领口、水袖口、靴底），而且不论在哪演出，她都会提前一个多小时到后台化妆、默词。通过拜师，申凤梅所在的剧团也与首都京剧界长期保持着友好关系，他们日后又聘请了中国京剧院的曹韵清、高牧坤等人为越调剧团排戏。



马连良为申凤梅化妆

6.“河南的诸葛亮会做思想工作”

值得提及的是，申凤梅带领越调剧团首次在北京演出受到了很多中央领导人的肯定。1963年4月9日，周恩来在中南海怀仁堂观看了越调《收姜维》，陪同他前来的还有彭真、谭震林、包尔汉、邓颖超等党和国家领导人。演出结束后，周恩来等人亲切地接见了全体演职人员。周恩来和申凤梅握手时关切地问道：“你演多少年戏了？”申凤梅激动地回答：“我演了20多年了。”周恩来说：“你演的还有诸葛亮戏吗？”申凤梅说：“还有《诸葛亮吊孝》。”周恩来风趣地说：“河南的诸葛亮好！河南的诸葛亮会做政治思想工作！”周恩来指出了这出戏的现实意义，他的这句话也成了主流对越调三国戏的最高评价。受到总理接见的何全志、王丽敏夫妇想起当年的盛况，至今激动不已：

何：演出结束后，总理让我们去跳舞，我们都不会，呵呵。天爷啊！那时候地方戏演员谁会跳舞呀！

王：辽宁儿艺和我们住在一块，他们还说这个剧团啥底子呀？ 咋这么厉害！国务院的整天给他们开着车上这玩、上那玩。

何：天安门、长城、十三陵、颐和园。

王：辽宁儿艺的穿得都比我们洋气，他们是省剧团呀！

周恩来总理对地方戏曲艺术和演员的关爱可见一斑。4月29日，周恩来等党和国家领导人又在中南海怀仁堂观看了《李天保吊孝》，他们认为这出戏风趣、幽默，又不乏思想意义，批判了嫌贫爱富的思想。

7.孤独感

申凤梅的孤独感来自家庭与事业两个方面。申凤梅有过两段婚姻生活，因为第一段婚姻维持时间很短，加之年代久远，很少为人提及。她的第一任丈夫是在樊城戏班认识的，对方是位唱红生的演员，但他后来迷上了大烟，两人就分手了。她的第二任丈夫是她坐科时的大师兄李大勋。

李大勋被称为“一声雷”，不仅是因为他擅演徐彦召、张飞、魏延等花脸人物，也是因为他的火暴脾气。作为旧社会成长起来的民间艺人，李大勋文化水平不高。客观地说，与申凤梅同时代又是好朋友的著名表演艺术家如新凤霞、常香玉在戏曲事业上取得的成就与她们的文人丈夫吴祖光、陈宪章有很大关系。在一次访谈节目中，常年与申凤梅舞台合作的陈静提到她们某年在省里开会，会间演员们在一起吃饭，陈献章不时为常香玉夹菜，对她关爱倍加。同样作为女性的陈静感觉老师申凤梅未曾受过这样的待遇。李大勋是个对艺术要求极为严格的人，因为身段好，出科后留在科班做了武功教师，当然他也没少“打戏”。一直以来，他习惯了用“糙”手段严厉要求申凤梅：

他（李大勋）是保护她的人。申凤梅是一个非常散漫的人，她非常不讲究，但她非常有生活。李大勋管她管得最严格，她不敢唱错一句。但她往往唱错，唱错以后，从舞台下来，李大勋就要打她。有一次她唱错了一句，一下台，李大勋啪的一巴掌把她打到一边。但是在管理申老师这方面，李大勋确实起到了很好的作用。

他（李大勋）是个演员，也没多少文化。私人生活上，“文革”后，还没怎么开放，申老师烫了一个卷发，那时李大勋老师已经得病了。他看到申老师的头发，拿着剪刀到处撵她，非要把头发给她剪掉。他看不惯，思想不是很解放。

“文革”后，古装戏重新开放，李大勋因过于激动突发脑溢血。他唱

了一辈子戏，现在重病在身不能登台，心里一着急就会疯疯癫癫。他手拿棍子，在后台看谁演戏不顺眼就要打谁一棍子。申凤梅在工作之余还要兼顾照看李大勋，虽然辛苦，但对她来说却是一个重要的精神寄托。1980年春，李大勋病逝，此时申凤梅正在排练《明镜记》。同事担心申凤梅受不住打击，劝她休息一阵。但在为李大勋办完丧事三天后，申凤梅又重回了排练场，她认为这是对李大勋最好的祭奠。李大勋与申凤梅风雨患难几十年，他是她的师兄，是她的严师，也是她的丈夫，申凤梅对李大勋的感情应该是极为复杂的。李大勋去世后，曾任河南省委宣传部副部长的于大申托人向申凤梅求婚，她经过激烈的思想斗争，最终因舍不得戏，离不开舞台，这件事就不了了之了。申凤梅与李大勋没有亲生骨血，李大勋去世之后，申凤梅和申秀梅相依为命，申秀梅工作在许昌市越调剧团，申凤梅也没有利用自己的地位将妹妹调到周口。1993年申秀梅在许昌因病逝世，申凤梅和剧团正在邢台演出，领导不敢把这件事告诉申凤梅，只说许昌有急事。赶到许昌后，申凤梅才闻此噩耗。出乎意料的是她看到妹妹的遗体并未落泪，而是要求赶回邢台演出，她认为不可辜负那些想要看戏的观众。当晚演出的剧目是越调三国名剧《诸葛亮吊孝》，在诸葛亮祭奠周瑜一场，申凤梅声泪俱下，这是诸葛亮哭故友，更是申凤梅哭亲人。申秀梅去世以后，申凤梅就更孤单了。

事业上的孤独或许来自“高处不胜寒”。申凤梅是为舞台而生的，20世纪60年代始开创了越调的申凤梅时代。但是，光环的背后也有几分落寞。“文革”时期，申凤梅被戴上了“大戏霸”“牛鬼蛇神”的帽子，下放到常营村劳动改造，不准演戏。事实上，样板戏的政治意义也只有在观众的积极欣赏下方可得以彰显。于是，申凤梅被再次启用。只是申凤梅一登场，在她前面的那些演出就成了铺垫。直到新时期河南省越调团排演新戏，有时申凤梅扮演的是在台上仅有几分钟的小角色，但只要她一张口，观众立刻报以热烈掌声。然而，申凤梅终究是孤独的，虽然她很乐意与人们打成一片。不管到哪儿演出，她总愿意和学员们住在一起。只要有人愿意唱越调，她不仅教唱，还要请人吃饭，甚至还要给人回去的

盘缠。只要有人愿意听越调，她能拖着病体、打着吊瓶，也要为人演唱。其实，在她追逐热闹的背后是一种深刻孤独。这种孤独不仅来自作为越调领军人物单枪匹马的孤掌难鸣感，也因为没有旗鼓相当的对手而深感高处不胜寒。这肯定不是申凤梅的初衷。

申凤梅的名言是“我一生最大的快乐是在舞台上能够为成千上万的观众演戏，只要观众爱看我的戏，我宁愿累死在练功场上、排练场上、舞台上”。

阅读《三国演义》，有时会为诸葛亮六出祁山的执着所不解，觉得他有几分偏执。或许他的内心也有着深刻的孤独感，在不断地进取中，他感受到了欣慰和温暖。而申凤梅最怕的也是孤独，无声无息的孤独。

8.鞠躬尽瘁，死而后已

王中民作为编剧与申凤梅有过多年的合作，他认为申凤梅的成功一是人品好，二是敬业，三是有副好嗓子。申凤梅的道德、人品至今为人称颂。最能表现她心胸豁达的一件事是她对待“仇人”的态度。“文革”时期，申凤梅的一些同事批斗过她；“文革”后，申凤梅还竟然帮忙把当年批斗她最凶的同事的家属工作落实了。申凤梅对待观众一视同仁，在农村演出时，她听到有位老太太年纪大、耳朵背，没能听清戏词，就拉着她的手、趴在她的耳边清唱；在新疆慰问演出，她带着演员不辞辛苦奔波两百余公里，为的是给28位在井下作业没能听到家乡戏的工人演唱；她走到大街上，碰到小商小贩让她唱，她也是张口就来……她身体力行培养接班人，将学生视如己出，晚年演出时总是让学生演出头半场，她演后半场；她尊重编剧和导演，总是将别人送给自己吃的东西先拿给他们吃；她积极为越调培养创作人才，支持罗云、任志玲到上戏、国戏导演专业进修；罗云排现代戏《红大娘》，申凤梅一直找不到感觉，三十岁出头的罗云当着众人的面毫不留情地批评她，让她到院子里拉架子车直到练好为止，她忍泪乖乖执行，这时她已经是五十多岁的名演员了；

她没有门户偏见，积极支持越调兄弟院团工作。20世纪八九十年代，戏曲市场低迷，基层剧团勉强维持生存，名演员走穴成为一时风尚。申凤梅没有抛弃她的同事和越调，没有选择自己一人去挣私钱，她怕的是人心涣散。有兄弟团经济困难，她却不辞辛苦、不计报酬帮忙演出。1983年，周口地区越调剧团升格为河南省越调剧团，她为此付出了巨大心血；她积极筹备成立河南省越调艺术研究会，并成功筹办了河南省首届越调青年演员荧屏赛；她筹资三十万，拖着病体，以顽强的毅力完成了越调电视艺术片《诸葛亮》系列的拍摄；在她临去世的前三个月，带着新排的《七擒孟获》，抱病乘硬板车从郑州到太原参加“金三角”汇演，一路上还不忘向导演高牧坤学习念白。到了北京后，她已经不能走动，她拼尽最后气力再一次把越调三国戏呈现给首都观众，在人民剧场演出的《七擒孟获》成了她人生的绝唱……临终前，她把全部积蓄捐献给了在家乡由她筹建的凤梅小学……她把一生全都投入到了戏里，投入到了越调事业中。

1995年7月20日，申凤梅因病逝世。灵堂前摆放着申凤梅生前演戏用过的一双厚底靴、一把羽毛扇和一条板带，前来吊唁的人不仅有省市领导，还有许多在申凤梅生前听过她越调戏的普通观众。其中就有一位不知姓名的农村老太太，她可能与申凤梅有过结交，或者只是听过申凤梅的戏，她知道申凤梅爱吃芝麻叶面条，于是就端着一碗面条哭着赶来祭奠……出殡那天，从剧团到火葬场的那段长路挤满了各地赶来的吊唁群众，铺满了花圈……

常言道日月如梭人生短，

叹白发青丝飞霜转瞬间。

过往事恍如在眼前浮现，

蓦回首已虚度六十八年。

十一岁凤梅我家中遇难，

不愿当童养媳才学艺科班。

出科后演草台连年战乱，

九死一生仗乡亲命才保全。

二十岁幸遇得阴霾初散，

旧戏子变成了人民演员。

三十一党旗下发出誓愿，

报党恩把此生都付梨园。

三十六京城拜师总理接见，

铺就我艺术生涯新的开端。

只道是凭好风宏图再展，

谁料想逢内乱一梦十年。

新时期万象新芳菲吐艳，

返舞台羽扇纶巾再谱新篇。

五十二登银幕了却夙愿，

为观众顾不得白发新添。

自此后十六年未敢怠慢，

哪怕是多演一场多唱一句心中也甜。

至如今眼看着烛残灯暗，

叹只叹难再挂诸葛长髯。

辞舞台可知我几分眷恋，

别观众可知我几多心酸。

……

待梨园春再来群英烂漫，

那时节凤梅我含笑九泉。

这是越调现代戏《申凤梅》中申凤梅临终前的一段唱词，它是创作者对申凤梅一生的精炼概括，又何尝不是申凤梅对自己艺术人生的慷慨抒怀。

申凤梅或许就是诸葛亮的转世，她为越调而生，他为蜀汉而生；在河南三大剧种中，若豫剧占天时，曲剧占地利，则越调靠人和，这也是魏蜀吴鼎立时的三国情势。是诸葛亮选择了申凤梅，还是申凤梅选择了诸葛亮？

二、中原“活诸葛”的表演艺术

20世纪50年代，昆曲《十五贯》创下了“一出戏救活了一个剧种”的奇迹。同样地，如果说一个人救活了一个剧种，申凤梅当属典范；如果说一个角色救活了一个剧团，申凤梅的“诸葛亮”则当之无愧。

以往对于申凤梅表演艺术的研究大多将其看成为一个不变的摹本，其实每一个表演艺术家的成就都不是一蹴而就的，在历史的变动中更能还原其本真面貌。申凤梅由演程式到准确塑造人物，再到创造出一种意境，不仅与她自身的不断成长与艺术追求有关，也在客观上推动了越调表演在当代的纯化与升华。

1.演“程式”：1960年以前

这时的申凤梅还未调入专区越调剧团，我们现在无法看到那时有关她的影像资料，只能据仅有的电台转录唱片展开想象。一个是参加1956年河南省首届戏曲观摩演出大会的录音，另一个是“大跃进”时期歌颂人民公社的现代戏《万象更新》的残缺片段。

在河南省首届戏曲观摩演出中，申凤梅在《哭殿》里饰演长孙后，张秀卿饰演唐王。长孙后出场所唱为越调【垛子】板，曲调朴直，字密腔简，最擅于叙述。申凤梅将这一旦角十字句的首三字切割来演唱，形式为“公主儿/你莫要性情倔强……”前三个字如说话般重音使出。虽然她的嗓子很好，喷口有力度，但是却显得比较生硬，缺少灵动性。现代戏《万象更新》片段所用为越调【铜器调】板，它是外装戏登上舞台后的主要板式，早期每演唱一对上下句就要演奏一次过门，里面加上打击乐，故得此名，又叫【两句调】。【铜器调】同样具有较强的说唱性、念诵性特点，更易于表现慷慨、激越的情感。申凤梅在唱【铜器调】类的板式时与毛爱莲有所区别，她没有后者加入的“铜器”多。但总体上申凤梅在此时的演唱还是一种原始的堆砌风格，缺少后来的婉转多变。

不过，申凤梅由民间艺人能逐渐成长为一名艺术家，除了有她的过人之处，机遇也是不可忽视的。中华人民共和国成立后，旧社会的江湖艺人变为了新社会的文艺工作者。演戏不再仅仅是为了糊口，他们还担负着“人类灵魂工程师”的职责。艺人们除了需要参加各种学习班以提高思想和政治水平以外，新的表演艺术理论也是他们的重要学习课程。

前面谈到20世纪50年代初期，申凤梅两次唱扒戏的经历引发了她对越调唱腔艺术的改革，开始注意唱腔要符合人物形象的塑造。申凤梅自己坦言：

> 我开始扮演诸葛亮这个角色，不过是一种好奇思想，认为旦角也能演须生，是多么出奇的事！对于分析剧情、体会人物的思想感情，以及塑造舞台形象等，根本就不懂……

在参加1956年河南省首届戏曲观摩演出大会前，项城县越调剧团已经有了编导李甦，申凤梅说自己“和导演一起重新研究了剧本，分析了人物”，在明白该剧的主题思想和主要人物的思想感情后，就“开始琢磨怎样表演这戏里的诸葛亮这一角色”。申凤梅因演出《收姜维》中的诸葛亮一角获得了演员一等奖的殊荣，从中可推断出她开始了由演程式向演好剧本中所规定的人物性格过渡。但就唱腔中声音与感情的关系而言，张秀卿此时已经做到以情入声、声情并茂、潇洒自如，申凤梅还比较遵循于传统，中规中矩。由于她的嗓子好，戏曲表演程式又可以单独拿来欣赏，申凤梅可以成为一位名演员，但自己独特的闪光点并没有凸显。

2.由自然状态渐入审美领域：1960—1976年

虽然申凤梅在1956年的省级会演获得了演员一等奖，也在1958年郑州会议期间为最高领袖演出了《收姜维》片段，但回忆起1960年申凤梅刚调到专区越调剧团时的场景，琴师吕国英现场示范了申凤梅当时演唱的“四千岁你莫要羞愧难当……”，他认为“唱得紧，音还不放，都是截头韵，最后带个把儿，听着不舒服”。有人说这是专区剧团的城市（洋）风格与县剧团的农村（土）风格不相融洽的结果。这种说法有一

定的合理性，但究其实质当是唱腔与人物形象没有圆融。

越调经正装戏到外装戏的过渡，表演上开始重唱，往往一板戏能唱上几十甚至上百句。越调剧团的不少人认为1962年袁世海即是被申凤梅在《收姜维》“劝降”中的108句震撼了。声腔韵味是传情的重要手段，戏曲唱功的最高目的即是“在浓郁的韵味美中以声传情”。《收姜维》是申凤梅的成名作，她对于越调声腔艺术的改革和发展即从此戏开始。申凤梅与同时代的演员一样，他们深谙剧种传统唱腔板式，准确地说他们共同参与了剧目唱腔设计。不过，在这个阶段中，申凤梅还跳跃于生旦之间，袁世海对她产生惊讶的原因还在于她能前演闺门旦（《过街楼》中的苏桂英），后演老生（《收姜维》中的诸葛亮）。老舍先生为申凤梅拜师马连良所题词中有“生旦不挡、悲喜咸宜”的释语。客观地说，申凤梅的诸葛亮唱段在20世纪60年代还比较机械，没有摆脱为唱而唱的痕迹，虽然她在吕国英的帮助下开始变化风格，例如把韵放开，将“四千岁你莫要羞愧难当”这段【十字头】两句一单元的唱法改为八句一个单元，直到“怨山人用兵不到”一句才甩腔。但是女演男并非易事，申凤梅优于大多数地方戏女须生的先天条件是她的演唱没有雌音。然而，诸葛亮这个戏曲人物毕竟不是一般男性，又有京剧所创造的高度。模仿只能是靠近与形似，没有足够的知识储备和对人物的把握与体验，就无法给“演出总谱”（即程式）以生命，让角色借着演员的心灵在泛美表演程式里活起来。到了1977年的版本，唱腔不但好听，还注重用声音塑造人物形象，如“听山人把情由细说端详”一句连带而出，后面是一个小过门，诸葛亮变得有血有肉，一个小心翼翼与敢于担当、善于做思想工作的汉丞相闪现眼前，并逐渐达到以声传情。申凤梅后来回忆说“与其说《收姜维》是演出来的，不如说是改出来的更为准确”。相较于须生戏，申凤梅在20世纪60年代演出的小生戏《李天保吊孝》反而比较自如。首先，外装戏的表演规范不甚严谨，虽然是小生戏，但是婚姻爱情的内容更容易为演员理解和体验。其次，就年龄而言，申凤梅与角色更为贴切。即便是以自然状态演出，反倒能在一定程度上彰显地方戏所具

有的的美学风貌。比如有名的“适方才小郎禀我知”这段唱中，她借鉴生活的真实，将哭泣、哽咽、连哭带唱和谐地融入唱腔中，使一位志诚朴实的书生的真实情感艺术性地得以呈现。相较《收姜维》数十年的改动，申凤梅对于《李天保吊孝》的把握应该说在此阶段已趋向成熟。

3.戏曲表演最高境界——创造意境：1977—1995年

在申凤梅57年的舞台生涯中，她先后在200多个传统戏、新编历史剧和现代戏中塑造过多种艺术形象。然而，申凤梅在戏剧界和观众中影响最大的是她在三国历史剧中成功地塑造了足智多谋、气度不凡而又别具人情味的诸葛亮舞台艺术形象，使越调这个没有太多优势的地方剧种因三国戏而唱响全国。应该说，申凤梅在对诸葛亮这个人物的把握上，经历了由模仿、借鉴、创新到独树一帜的过程，尤其是在电影《收姜维》《诸葛亮吊孝》及她最后一部三国戏《七擒孟获》中，经过深入体验和独特理解后，她以个性化的条件创造了带有“己之神”的诸葛亮形象，终达戏曲表演的最高境界——创造出一种意境：

> 演员借助匠心独运的程式技术以及艺术手法表现出情景交融、虚实相生、深刻表达人生真谛，从而使审美主体之身心超越感性具体的舞台形象，物我贯通，进入到无比广阔的想象空间，引发强烈共鸣。

贾志刚先生认为戏曲的演出总谱为演员表演提供了便利，比如几岁的儿童也能在舞台上像模像样地演出六旬老人，但只演程式，对人物进行类型化表现，只算作是下等表演；而能够准确表演出剧中规定的人物性格算是中等表演，因为塑造人物性格，是表演最为基本的功能，绝大多数演员登台都能塑造人物性格，区别在于性格是否鲜明；只有创造出一种意境，才是戏曲表演的最高境界。

申凤梅一生演出了七部三国戏，每一部都是以诸葛亮为中心。20世纪80年代是申凤梅艺术创作的高峰期，电影《收姜维》《诸葛亮吊孝》的拍摄及先后出演《舌战群儒》《诸葛亮出山》《空城计》《斩关羽》，可看作是她在“活诸葛”的道路上逐渐走上完善的成熟期。而90年

代的《七擒孟获》不仅是她的绝唱，也是她艺术人生的“回光返照”。客观地说，七部三国戏，申凤梅由青年诸葛亮演至老年诸葛亮，虽然“在不变中有变，变中又有不变”，但并非每一部达到了表演的最高境界。两部越调三国戏电影拍摄时，申凤梅刚五十出头，虽然不是戏曲演员的黄金盛期，但经过多年对三国历史和诸葛亮这个人物的学习和把握，尤其是京剧大师马连良在表演上对她的指点，还有现代戏的排演对于她的锻炼，这些共同促成她在表演上走向成熟，使得“活诸葛”申凤梅闻名全国。清人徐大椿有言“必一唱而形神毕出，隔垣听之，其人之装束形容，颜色气象及举止瞻顾，宛然如见”。事实上，诸葛亮是个遥远的历史人物，今人谁也没有见过他，但诸葛亮却借着申凤梅“活”了起来。



《七擒孟获》“祭江”，申凤梅饰诸葛亮，何全志饰孟获

有人说申凤梅晚年的表演“真正达到了美学层面上的不温不火，恰到好处”。事实上，申凤梅排演《七擒孟获》时已经到了生命的晚期，数病缠身，嗓音和气力已经衰落，应该说客观上限制了演出所能达到的精致和高度。虽然她的表演和唱腔由繁至简，甚至后来在演出“祭江”一场时，下跪后还需要由身旁的演员助力搀起，但她的表演却能使观者领

略到审美对象的“韵外之致”和“景外之景”。这就是戏曲表演的最高境界。

诸葛亮在“披烟瘴仰七星巍然天象”一声唱中出场，即定下全剧悲壮的情调，到“祭江”中“一杯酒悼亡灵青春丧命”，一步步到达情感的高潮，观众不只感受到了身先士卒、鞠躬尽瘁的诸葛亮内心情感的波动与悲凉，更是感受到了申凤梅执掌越调大旗的艰辛、信心，甚至几分感喟。这种人生的孤独感与使命感又是贯通古今的，引发了强烈的共鸣。申凤梅将自己的人生遭遇、情感体验等融入角色的创造中，结合自己的艺术条件，塑造出一个经过自己感情过滤的形象，这个形象因与自己的风貌紧密相连，充分展现个人的独特魅力，使得他有着独特的韵味，难以模仿。

高牧坤回忆当年为申凤梅排戏的场景：

> 申凤梅已是65岁的老人，又有多种疾病缠身，而她以坚毅的身躯支撑着越调这面大旗，率领全团齐心合力继续开创越调艺术的新天地……她想得那么多，那么深，又是那么具体。她对诸葛亮的生平了如指掌，对诸葛亮的思想感情体会得透彻深刻……

从1960年调至专区越调剧团，开始并不能服众，到刻苦钻研、唱响北京，申凤梅终成越调领军人物。她与越调剧种一道在“文革”期间备受迫害，“文革”后她又重举越调大旗，这时候申凤梅和越调的处境与戏里诸葛亮和蜀汉的处境一样，正如诸葛亮在《七擒孟获》甫一出场所唱“战荆州关云长自毁名将，造白袍亡翼德痛失栋梁。白帝城先帝丧江山震荡，扶幼主竞三分我誓报先王……”。申凤梅对诸葛亮形象的把握，有她自己太多的人生体验。

申凤梅去世了，申凤梅的意象世界，申凤梅的美，也就随之消失了。

三、“活诸葛”之余音

申凤梅是在20世纪女性重归剧场的历史境遇下出现在越调舞台的。在1949年开启的新社会中，她由一个民间流浪艺人成长为一名艺术家，把一个程式简陋、表演粗糙、偏居一隅的民间小戏，变成了深受广大群众喜爱、在全国有影响的大剧种，将越调艺术推到了一个前所未有的高峰。有人说是越调成就了申凤梅，申凤梅也成就了越调。

1.申凤梅之于越调

1988年，河南省文化厅与河南省艺术研究所召开了申凤梅舞台生涯五十周年纪念活动，申凤梅这样看待自己五十年来的越调事业：

> 如果说我演的几出戏，还能够得到观众认可的话，那是我不断探索，不断改革，不断创新的结果。纵观前辈们的艺术实践和我五十年的演戏经验，更加坚信：艺术贵在创新。

我们将时间还原到20世纪80年代末叶，随着国门打开，各种新式娱乐潮涌而来，古老的戏曲遭遇到新兴的电视、歌舞等消闲活动的冲击，整体陷入危机。人们普遍认为戏曲迫切需要改革和创新。客观地说，但凡在艺术史上能够留名而有所成就的人物，大都是在前人基础上有所突破和发展。在当代戏曲中，申凤梅之所以能够支撑越调大旗，甚至代表整个越调，与她在越调艺术上的改革与创新密切相关。尤为重要的，不论是对艺术，还是对人生，申凤梅始终不变的是她的一腔热血和真情。

净化、美化、优化传统越调

河南戏重唱，申凤梅的表演艺术成就也主要在其唱功。如前所述，她的唱腔经过了一个为唱而唱到创造一种意境的转变。唱的艺术魅力发生于多个方面，最主要的即取决于“声”和“情”。在中国传统唱论思想中，情是声之本，声是情之形。可以说，“主情”是其重要美学思想。申凤梅在越调舞台上生活了57年，其中又有46年与诸葛亮神交。她在塑造诸葛亮形象的过程中，从三个方面革新了越调，进而变高台的唱声为剧场的唱情，净化、美化、优化了传统越调，赋予其崭新的艺术生命。

第一，净化传统唱腔。越调传统唱腔，不论男声女声，也不论何种

板式，每句后面都要带上一声假嗓“讴咦”。其实不仅是越调有“讴”，河南梆子、泗州戏等早期都带有“讴”。这或许一方面是为了烘托演出气氛、促进观众情绪高涨，另一方面也是由庙堂戏台、山乡广场舞台等开放式的演出环境因素所致。申凤梅早年唱“想起来当年征渭南”时尾音带假嗓“讴咦”，城里观众不习惯这种老腔老调的唱法，特别是他们听到诸葛亮这样一位戴着苍髯的蜀汉丞相和军师竟还出现这种怪声，时常会在台下哄笑。于是，从三国戏《收姜维》开始，申凤梅开启了越调声腔艺术改革，她尝试废掉越调讴，将其改为真嗓拖腔，受到了观众的普遍认可。至于唱词中的虚字闲词，用好了可看作是对唱词的加花，所以也曾被认作是“肉大锣”，甚至是“传统风格和韵味之所在”；不过在新的观众面前，却很有可能成为“一种庞杂、拖沓和累赘的东西”。 就《收姜维》来说，申凤梅的难得之处在于，一方面她废除了不必要的衬字，使整个戏唱词精炼且韵律性加强，唱腔得到了净化；另一方面她又在末尾“劝降”一段多次用了【花垛子】的方法，比如“被将军你杀得他一人一马丢盔弃甲含羞带愧回、回、回营房”，“有什么军情大事同坐大帐作、作、作商量”等。与剧情发展相一致，不仅在音乐上和情绪上造成了高潮，而且也表现了诸葛亮对姜维的爱护之情。这种改革后的唱腔听起来就既是越调，又是诸葛亮这个人物。

第二，融合上路调与下路调，美化越调男腔。前面提到上路调与下路调是越调在地域上的两大流派，前者以演出外装戏为主，后者以演出正装戏为传统。长期以来，两派之间的交流不多，即便交流也多是前者向后者的强势“进攻”。申凤梅属于上路调演员，而三国戏又是下路调的传统，这就为她在袍带戏中融入家常戏的美学特点提供了可能。她勇于打破门户芥蒂，两次赴南阳向前辈学习。在坤伶登台以前，越调与其他剧种一样都由男演员垄断舞台。客观来说，乾生的唱腔和表演少了一点坤生的灵动与婉转韵致，越调男演员的传统唱腔比较单调和死板。申凤梅是由旦角改唱须生的，她将上路调旦角演唱技法稍加变动融入传统男腔中，而且她的嗓音没有雌音，经过革新后的唱腔更富有生活气息，使

得后来的乾生也不得不向坤生学习了。

第三，巧妙吸收与融化其他剧种与曲种的音乐手段来丰富自己。应当说，张秀卿之所以能够取得“盖河南”的美名，主要在于她能广泛吸收别的剧种精华而成功化用在越调中，使唱腔别具一格。申凤梅亦如她的前辈。在越调《空城计》里有一段“我正在城楼观山景”的唱段，唱词基本与京剧相同，京剧用【西皮二六】演唱，越调用【垛子】演唱，各有风味。但申凤梅并没有拘泥于越调传统，如在“原来是司马懿你发来了大兵”这句中，司马懿的前两个字正常演唱，而懿字先是拉长，而后提高，单就这一个字化用了京剧唱腔，给人一种“最熟悉的陌生感”。这段唱腔听来肯定是越调，但又有京剧的影子，“河南的诸葛亮”不仅会做思想工作，又具有文人的潇洒与俏皮。

另一方面，申凤梅深谙传统，从不为了改革而改革。她曾说：“我的唱腔之所以观众能接受和爱听，我认为关键是我根据剧中人物性格的要求，进而在传统唱腔板路的基础上，吸收兄弟剧种唱腔的精华，使之融为一体，给观众一个耳目一新的感觉。”

贯通雅俗的演剧精神

申凤梅一生塑造了众多人物形象，她的表演既能为精英阶层所认可，又能被民间社会所喜爱。雅俗共赏是申凤梅表演艺术，或者说是申凤梅演剧精神留给越调的无形遗产。三国故事或说诸葛亮本人具有一定的特殊性，这个题材本身就是为精英与大众同时接受的，只不过二者关注的视角不同罢了。以戏曲演出来说，京剧演出三国戏的历史悠久，诸多演员以擅演三国中的人物而闻名。如果说京剧大师马连良塑造的诸葛亮浑身散发着一股“仙气”，那么申凤梅的诸葛亮则流动着一股“人气”。虽然它们分别根植于京剧与越调的不同文化土壤，但申凤梅的诸葛亮能够闯出一片天地，特别打动人心，就是因为她突出了诸葛亮的真诚。如此，则“同一唱也，同一曲也，其转腔换字之间，别有一种声口，举目回头之际，另是一副神情”。充满人气的诸葛亮显然更符合河南民众的

审美趣味，然而诸葛亮毕竟是诸葛亮，他不是乡村老叟，应该有这个人物的基本风度。申凤梅从接触有关诸葛亮的小人书到对《三国演义》中的每个人物烂熟于心，从一个目不识丁的民间艺人到成为享誉华夏的中原“活诸葛”，在于她用精诚打通角色与自我、打通演员与观众、打通雅与俗。《庄子·渔父》有言：“真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。”



京剧《泸水彝山》，张建国饰诸葛亮，顾谦饰孟获

如果说京剧与地方戏之间长期以来是一种俯视与仰视的照面关系，申凤梅对于诸葛亮的塑造开始是向马连良先生学习，那么，而后她又间接回馈了京剧演员。越调《七擒孟获》在新世纪初被国家京剧院三团移植搬上舞台，定名为《泸水彝山》。张建国饰演的诸葛亮不失奚派的文雅，但却在文雅中多了几分激情和真情，可以说人气很浓。同一个剧目，同一个导演，打通了地方戏与京剧之间的隔阂。如此，在有意无意中实现了1962年袁世海先生推荐越调晋京演出的夙愿：京剧和地方戏，一笔写不出两个戏来。

申凤梅的大弟子田发根先生认为申凤梅在艺术上的成功主要是两点：一是她对党比较忠诚，二是用毛主席的话来讲就是有为人民服务的思想，她心里时时刻刻装着老百姓。

在中国戏曲史上，每一位称作艺术大师的人，其表演应该说都是能够贯通雅俗的。作为地方戏的一名演员，申凤梅表演的独特价值就在于她并不是因为出演三小戏而天然地跟民间有着亲和力，而是在袍带戏中保持了雅俗间的平衡。这是申凤梅演剧精神的实质，也是申凤梅的伟大之处，亦是越调后人所应继承与研究的非物质文化遗产。

2.申凤梅的高度背后

袁世海先生说："想起申凤梅就想起越调，想起越调就想起申凤梅。"高牧坤先生说："我认为越调就是申凤梅，申凤梅就是越调。"从他们的话中可以体会到申凤梅与越调"同命相连、共枯共荣"的血肉关系和申凤梅在越调史上所达到的高度。然而，辩证地理解这两句话，或许它正是越调衰落的表征。

传统戏曲是角儿的艺术，以演员命名的流派艺术即是它的结果。当然，流派的含义本身是一个发展的过程，早期它是一种地域概念，比如京剧的徽派，代表人物是程长庚；汉派，代表人物是余三胜；京派，代表人物是张二奎。豫剧早期也按照地域分为豫东调、豫西调、祥符调、沙河调四大流派。越调亦然，即如上路调和下路调之别。随着艺术的发展，尤其是演员个人风格特点的突出和杰出的艺术成就，地域流派逐渐让位于以演员个人为代表的表演流派。



《白奶奶醉酒》中饰白奶奶



毛爱莲《火焚绣楼》中饰洪美荣

艺术流派的出现和多样性，标志着“一个剧种的发展繁荣”和“一个剧种在艺术上的成就”，反过来亦能推动剧种的发展。京剧在20世纪二三十年代的繁荣与其众多表演流派的出现互为因果。越调虽然在20世纪五六十年代有四大名角即张秀卿、张桂兰、申凤梅和毛爱莲，但是现今

能够被普遍认可的表演艺术流派却只有申派和毛派，后者的影响力主要是在河南地区。相较申派来说，毛派艺术受剧目的题材风格影响，更具民间性，这也是毛派艺术并未能如申派艺术一样畅行雅俗间而受众更广的重要原因。如此，客观上造就了“申凤梅等于越调、越调等于申凤梅”的局面。

流派多样是剧种兴旺发达的重要标志。事实上，不少越调名老艺人过早离世或走下舞台也是越调表演艺术流派稀少进而整体式微的不可忽视的因素，张秀卿即是典型。不过，新时代造就了申凤梅，申凤梅也成全了越调复兴。然而，一花独放的热闹背后却是越调的整体冷清。这肯定不是申凤梅的主观意愿。事实上，新中国戏曲改革的重要目标即是实现戏曲舞台体制的完整性或说整体性。就艺术流派而言：

> 我们希望通过编剧、导演、演员以及音乐、美术设计……和谐合作，共同创造具有独特风格的完美的整体艺术，形成首先是以集体为标志的崭新的艺术流派。

申凤梅的成功显然离不开闵彬、杨岩石、吕国英、洪东、罗云等编导、音、美工作人员，而演员何全志与陈静更是她的左膀右臂，由此形成了申凤梅所在越调剧团严整规范、雅俗共融的表演风格，进而成为越调的领头羊。然而，与越调在整体上的衰落同步，越调界并未出现另一个能够在真正意义上与申凤梅并驾齐驱的角色，如此，申凤梅就显得格外突出。就剧种外部而言，申凤梅成了越调的代表，申派以外的表演唱腔很难被观众所承认。就剧种内部而言，几乎全部越调剧团都要演唱申派名剧。与京剧舞台上出现的“无净不裘”现象一样，虽然观众非常喜欢它，但细想之下也会产生一种寂寞之感。

对河南省越调剧团来说，首先是限制了它的戏路，虽然女须生很有成就，但是其他戏路却受到制约，比如重要的旦角艺术就始终未能真正地闯出来。事实上，观众，尤其是基层观众，比较爱看生旦戏，所谓“吃包子吃馅儿，看戏看旦儿”，这些年剧团排演的《明镜记》《尽瘁祁山》《老子》《朱元璋》等还是走由三国戏开创的戏路，但它们少了

三国的先天优势，如此便增加了剧目在基层传播的难度。一个剧种的带头剧目若不能传播和传承，就会影响剧种的整体发展壮大。

其次，男女演员同腔同调的问题一直没能得到恰当解决，越调男演员整体疲软。与豫剧相似，从20世纪三四十年代以来，女演员就成为越调舞台上的佼佼者，其四大名角全是女演员。申凤梅的嗓子好，她的调门从未低过1=F，男演员都是陪着这位女须生演唱。何全志早年与张秀卿等女演员同台，后来又与申凤梅有多年合作：

作　者：何老师，您说跟着主演唱1=F调，有时候唱下来会觉得头疼，您当时提过这个事吗？

何全志：提也不中啊！只有跟着她唱。

……

王丽敏：他的学生祝敬宇上次来还说唱降E调嗓子会更宽，现在唱F调有点吃力。

何全志：现在他还年轻，再过几年试试，他嗓子也顶不上去。王丽敏：他也吵着说头疼呀！

某种程度上，这可能也是传统戏曲主角制下产生的矛盾。申凤梅的艺术成就在很大程度上将只有在1=F的调高下才有越调风格的认识神话化。事实上，越调音乐改革的滞后与困难重重与这种神话化造就的“保守”与“偏执”有一定关系。可喜的是，面对越调愈发严重的阴盛阳衰趋势，近年来越调的音乐改革取得了实质性的进展。他们在演出中尝试定制两把主弦，男演员不必再“用尽全力”追赶女演员。然而，不同调高如何在演唱时转换、衔接得自然而好听，也是一个不容忽视的问题。

最后，如何继承与发展申派表演艺术是申凤梅去世后留给越调人的重要课题。流派即风格，“震人的艺术特色”是流派艺术魅力的源泉。申凤梅表演的突出成就在唱念方面，她那边唱边笑、白中带笑、偷闪板、长吁短叹、呼啸放腔等多种技巧非常具有艺术表现力，深为广大观众接受和喜爱。然而，是否每个新戏和人物形象都适合申派的风格呢？申凤梅的继承人申小梅出演了越调《尽瘁祁山》，不仅完成了乃师夙愿，也标志着申派诸葛戏的阶段性目标的完成。为了开拓戏路，省团为申小梅

量身打造了新编历史剧《老子》，老子不同于诸葛亮，申小梅在剧中使用了降E调，自然是“背离”了师傅的衣钵，由是毁誉参半。他们之后新创作的《大明朱元璋》又被一些专家指为不像越调，听不出申派的味道，这让剧团的音乐唱腔设计感到困惑。或许是年轻音乐工作者的传统根基不深，但“不像越调”的理论依据却与“不像申凤梅”，进而除了申凤梅，别的都不是越调的认识有一定关系。这便涉及表演流派与塑造人物关系的传统命题，显然，并非每一个角色或题材都适合申凤梅的申派表演，应该承认流派表演个性突出的同时恰是它的局限所在。然而，流派并不是固化的同义词，流派的传人自有属于他的气质，新的题材、新的人物、新的时代与新的观众又在推动着不管是属于个人的流派艺术还是属于集体的新流派艺术往前发展。在申凤梅的光环之下，申小梅及其越调团队正在努力开创属于他们自己的时代，成功与否只得留待时间和观众检验。

这是申凤梅给我们留下的思考空间，也是她在越调史、戏曲史上的特殊意义。河南越调并没有因为申凤梅的逝去而逝去，这当属越调的庆幸，也是申凤梅的庆幸。

第二节 群星闪耀 共襄汉室

地方大戏和民间小戏是观众区别戏曲形态差异的“一种约定俗称的说法”，无高下之分，都具有“地方性”和“民间性”。以地方大戏来说，其剧目题材广阔，不仅有反映宫廷生活、征伐作战的袍带戏、靠把戏，也有表现民间生活和神话故事的情爱伦理戏等，因而它的脚色行当完备，如“四生四旦四花脸”“十大行”等。越调是一种较为古老的剧种，称得上地方大戏。其脚色行当传统上讲究“四梁”（大红脸、大花脸、小生、小旦）、“四柱”（二红脸、二花脸、二旦、三花脸），这是脚色的主次划分。在越调的发展历史中，各行都涌现出了诸多优秀演员，以三国戏的演出来说，在申凤梅团队之前，已经有一些因擅演三国戏而为人称道的前辈演员。本节分为两部分，第一部分介绍在申凤梅之前以及与她同时代的擅演三国戏的演员。第二部分介绍申凤梅的三国戏团队，是他们与申凤梅通力合力铸就了越调三国戏的辉煌。

一、架海紫金梁

王庆和（1852—1922），河南南阳人。自幼学习越调，工红脸。他初入禹县六房戏班，后进入马车场越调班担任主演兼掌班。王庆和身材魁梧，嗓音洪亮，器宇不凡，擅演关公戏，如《关公挑袍》《古城会》《华容道》《水淹七军》等。因他的扮相酷似小说中关羽的形象，“面如重枣，唇若涂脂；丹凤眼，卧蚕眉”，五绺长髯，威风凛凛，而有“活关公”之美称。据说民间手工艺人“竟以其形象来雕塑庙内关羽金身”，可见他的关公戏深入人心。

陈小金（1868—1924），祖籍湖北光化县，后迁居河南南阳邓

县。他12岁进入孟楼“福”字越调窝班学戏，出科后进入岳志杰掌班的邓州永泰戏班。后因岳志杰年长体力不支，便将班社交给了这位得意门生，让其担任掌班。陈小金主工文武生、红脸，不仅在表演上唱作俱佳，而且精通各种乐器，可谓“六场通透”，人称“戏夫子”“戏子王”。陈小金的拿手三国戏是《芦花荡》（饰周瑜）、《长坂坡》（饰赵云）。在《芦花荡》一剧中，当周瑜退入芦花荡，四面受敌，身陷绝境时，要喊一声“哎呀，不好”，便能立刻“七窍出血”，将周瑜气急败坏的情绪形象地表现出来，这种特技堪称一绝。

姜阁（1876—1942），河南南阳邓县人。自小进入科班学戏，工须生，尤擅马上红脸。曾在新郑四街和禹县马车场等地搭班演戏。姜阁嗓音洪亮，口白清晰，工架稳健，擅演关公戏，代表剧目有《关公挑袍》《盘貂》《古城会》《水淹七军》等。他会戏多，唱作俱佳，1932年随班社到开封演出时，被当时的媒体称赞为“戏状元”。晚年进入南将罗越调戏班，申凤梅出科后搭该班演戏，还从姜阁那里学会了《抱琵琶》《蝴蝶杯》《送灯》《送京娘》等传统戏码。

罗金章（1885—1937），河南南阳淅川县人。10岁进入淅川县厚坡镇李华庄“金”字越调窝班学艺，拜师刘合德。初工文武生，后改红脸。出科后，进入邓县罗庄王鸿岑越调班演戏，活跃于豫西南及鄂北地区。他的唱腔苍劲浑厚，喷口有力，表演细致入微，形象逼真。1917年，他率文渠班赴开封演出，打出“南阳大越调”旗号，轰动省城，《豫言报》曾六次发表评论。1933年，他又随孙万富、史道玉掌班的文渠班进入开封演出。罗金章会戏多，代表剧目之一是《三传令》，他在剧中饰演诸葛亮。赵云败于姜维，归营复命，心中满是懊悔，诸葛亮安慰他：“四千岁你不要性情高傲，怎比得长坂坡你大战贼曹。到如今须发白年纪已老，打败仗兵家常事你把气消。”唱到最后一句时，他用颤音拖腔，紧接着大笑三声，手中的羽毛扇轻摇，用气功将赵云的胡须扇得飘飘然。据文渠乡半店街一位早年看过罗金章演出的80岁老人谢克宽回忆，诸葛亮劝赵云的最后一腔很动人，“好像亲哥哥劝弟弟一样的家

常，那扇子一扇，把赵云一肚子气给扇跑了”。

史道玉（1906—1982），河南南阳邓县人。13岁进入邓县曾塔冢李五章越调班学戏，初习小生、武生。14岁转拜永泰班陈小金为师。史道玉武功好，表演细腻，善使气色，有“七窍流血”等特技。1932年，与孙万富共同掌班率领文渠越调班赴开封演出，其主演的《芦花荡》被挂了三块金牌，声震省城。他在《长坂坡》《赵云截江》《辕门射戟》中的表演亦很出色。中年后转演须生，尤以《孔明祭灯》最为称颂。剧中诸葛亮设坛禳星，魏延误入撞灭神灯，诸葛亮绝望不已，有一段【慢板】唱腔，史道玉以微带痰音的沙哑声音表现了诸葛亮临终前的苍凉之感。20世纪60年代初期，申凤梅所在的剧团到南阳演出，她亲到邓县拜访了史道玉，想向他学习“响痰”技术，因为女性没有喉结，便未能如愿以偿。史道玉被人亲切地称作“玉娃”，是越调下路调在20世纪30年代到60年代期间的著名演员，中华人民共和国成立后曾任邓县越调剧团副团长，他们曾以越调传统剧目《白木店》参加了1956年的河南省首届戏曲观摩演出大会，让观众领略了南阳大越调的风貌。

徐永德（1906—1978），河南驻马店遂平人。17岁进入西平县仪封越调班，师承魏西倌，工小生、须生。他嗓音洪亮、吐字清晰，在《三气周瑜》中饰演周瑜，为表现周瑜的恼怒，他能让双眼突然变红，口鼻出彩，以“僵尸”倒地而绝。

张秀卿（1917—1960），女，昵称“大宝贝”，河南漯河西平县人。详见本章第一节。

卢光亭（1919—？），河南济源人，艺名东山。初学旦行，后改生行。他的武功好，身段干净利索，擅演《戏貂蝉》《黄鹤楼》等剧目，有“活吕布”“活周瑜”之称。

李金太（1919—1995）原名李广建，别名留成，河南平顶山宝丰县人。11岁入襄城县老鸹营越调窝班学戏，拜师郑希云，工花脸，后改唱

红脸，拜师南阳瓦店戏班张胜金。李金太喜欢关公戏，悉心研究关羽形象，广征博采，留心各种关羽的雕塑、绘画等。他的第一出关公戏是《斩蔡阳》，获得了观众认可。李金太唱腔粗犷遒劲，韵味浓郁，工架稳健激越，在越调艺术中独树一帜。他在《三结义》《白马坡》《关公验马》《关羽挑袍》等三国戏中，塑造出一个栩栩如生、活灵活现的关羽形象，在豫西南与鄂西北一代颇有影响，被人誉为"活关公"。中华人民共和国成立后，他加入了南召县越调剧团，1960年调入方城县越调剧团。在1959年河南全省越调汇演中，受大会推选作了《我扮演的关羽的体会》的专题报告，得到广泛好评。

陈金英（1927—2004），女，原名陈代，河南漯河舞阳县人。自幼随父从艺，工花旦，兼演须生。11岁登台演出便显露光芒，得到越调著名演员张秀卿养母的赏识，被接入汝南金秀班，拜张秀卿为师学艺，并改随张母辛姓，易名金英。学徒期未满，便颇具名气，为信阳、驻马店、漯河、许昌、郑州、开封等地观众熟知。戏班所到之处，必被观众点由她主演的戏。陈金英是张秀卿的嫡派传人，深具乃师风范，观众誉之为"三宝贝"（"二宝贝"已有人）。1943年，张秀卿离开金秀班，辛金英遂为领衔主演，翌年她应邀加入他班，复陈姓。中华人民共和国成立后，陈金英所在的戏班被命名为西平县人民剧团。她嗓音纯正，擅用眼神，表演细腻，生旦不挡，不仅擅演须生戏《收姜维》（饰诸葛亮），也能演小生戏《李天保吊孝》（饰李天保）、小旦戏《火焚绣楼》（饰洪美荣）等。属于越调坤伶中的代表人物。

李金枝（1935—2008），女，河南漯河人。自幼从艺，初唱曲剧，后改越调。1952年参加泌阳县越调剧团，1960年调入方城县越调剧团，1965年随团调入社旗县越调剧团。李金枝初工旦行，后改唱小生。1963年在方城县拜申凤梅为师，改唱须生。李金枝嗓音明亮，浑圆醇厚，潜心学习申凤梅的演唱艺术，同时将南阳越调的地域特色融入其中。她演出了不少申派代表剧目，注重对人物内心世界的刻画，追求唱腔音乐的形象性，她的诸葛亮扮相和唱腔颇似申凤梅。她还出演了新编

历史剧《朱元璋斩婿》（饰朱元璋）、《卧龙自贬》（饰诸葛亮），受到观众的肯定和好评。



越调《卧龙自贬》，李金枝饰诸葛亮

李玉花（1936— ），女，河南漯河临颍县人。7岁时入临颍七里头戏班学戏，9岁转到禹县马车场越调班学艺，11岁又进入长葛越调班。中华人民共和国成立后加入通许县越调剧团，后转入睢县越调剧团。工闺门旦，兼学青衣、小生、须生。她结合自己特点，博采众长，吸收、借鉴毛爱莲、张秀卿、申凤梅、陈金英等诸多名演员不同行当、不同特色的唱法、技巧于己身，终成别具特色的一家。她的唱腔圆润，吐字清晰，韵味悠长，台风大方，在豫东地区颇具名望。其代表剧目有《火焚绣楼》（饰洪美荣）、《收姜维》（饰诸葛亮）、《张廷秀私访》（饰张廷秀）、《哭殿》（饰唐王）等，她的唱法、唱腔有别于前述各家。在以须生行饰演诸葛亮时与申凤梅不同，而以清越激昂的嗓音见长。

黄梅兰（1937— ），女，河南漯河舞阳县人。8岁入五妮越调窝班学艺，中华人民共和国成立后参加了周口镇越调剧团，1980年随团调入平顶山市越调剧团。主工须生、小生。她嗓音洪亮高亢，唱腔豪放苍劲，吐字清晰，喷口有力，台风严谨大方，在三国戏中饰演诸葛亮，颇

具申凤梅的舞台神采。

郭宝霞（1940— ），女，河南平顶山叶县人。出身于梨园世家，受父母熏陶，从小学唱越调，8岁便登台演出，被人爱称为“八岁红”，10岁后即显露出令人注目的才华。她初学武生、武旦、闺门旦，拜身怀绝活的叶青林为师；后转工老旦、须生。她广采博征，集众家之长于一身，嗓音运用自如，幼功深厚，形成自己独具特色的表演艺术。不仅能演出《辕门射戟》（饰吕布）、《长坂坡》（饰赵云）、《挡马》（饰杨八姐）等；在改习须生后，又出演了几出以诸葛亮为主的剧目。

方玉兰（1942— ），女，湖北黄陂人。自幼丧父，9岁时随母亲旅居西安，10岁时加入西安市大众越调剧团，1955年随团调入郑州市越调剧团。她初工小生，拜冯天佑为师，13岁即登台演出。从1962年始，她逐步接受申凤梅的唱腔表演艺术，并亲得其炙，改工须生，艺术风格渐趋成熟。1963年时学演了申派名剧《李天保吊孝》，得到观众肯定。1984年9月，她被申凤梅正式收为入室弟子。拜师后，她潜心学习老师艺术精华，并注重发挥个人优势，形成了自己的艺术风格。她的嗓音明亮纯净，唱腔质朴无华，吐字清晰，注重韵味；表演潇洒飘逸，不温不火。1984年，她出演了新编历史剧《三顾茅庐》，饰演诸葛亮。她扮演的青年诸葛亮形象深入人心，该剧是其师承申凤梅后的代表作。

杨百泉（1942—2016），河南新郑人。出身于梨园世家，父母均是大众越调剧团（郑州市越调剧团前身）演员。初中辍学后便随团学戏，母亲杨桂芳为他聘请了京剧老师刘振庭教授武功，打下了坚实基础。他主工武生，能演《战马超》（饰马超）、《长坂坡》（饰赵云）、《三气周瑜》（饰演周瑜）、《走麦城》（饰关羽）、《下南唐》（饰高俊保）、《忠烈千秋》（饰王延龄）、《九江口》（饰张定边）等戏。他严于律己，练功、演戏从不惜力。身手矫健，工架利索，身段规范。1979年郑州市越调剧团恢复建制后，移植演出了《关羽斩子》，他在剧中饰演关羽。该剧在焦作演出时，引起了著名京剧表演艺

术家李万春的注意。李万春认为杨百泉是地方戏中少见的能演关公戏的演员，于是主动提出要收杨百泉为徒。1982年2月9日，杨百泉农历生日这一天，在北京民族文化宫举行了隆重的拜师仪式，首都文化界名人如谭元寿、马长礼、赵寻、侯宝林等亲临。李万春为郑州市越调剧团排演了《关羽走麦城》，一招一式教授杨百泉李派关公戏的身段与表演。经过两个余月的排练，该剧在郑州的演出大获成功。演出时，李万春亲自坐镇把关，还在后台帮杨百泉脱靴。1986年，郑州市越调剧团又在李万春的提携下创编了《关公月下送貂蝉》，杨百泉在剧中再次饰演关公。杨百泉是越调及整个河南戏曲中难得的武戏演员，他的关公戏得到了李派真传。

刘琳（1945— ），女，河北保定清苑县人。12岁进入郑州市戏曲训练班学习，主工花旦，兼习闺门旦、青衣。1961年毕业后被分配到郑州市越调剧团，是著名越调旦角演员张桂兰的入室弟子。她天资聪颖，嗓音清脆甘醇，明亮柔润，有较强的音乐天赋和领悟能力。在多年的艺术实践中，她吸收借鉴了其他剧种包括现代歌剧的美声唱法，形成了清新典雅、细腻柔润、微带颤音的演唱风格，加之音域宽广，嗓音嘹亮，被誉为越调界的花腔女高音。刘琳成功出演了不少现代戏，如《扒瓜园》（饰宋国英）、《龙江颂》（饰江水英）、《蝶恋花》（饰杨开慧）等。1988年郑州市越调剧团恢复后，创排了几出三国戏，她分别饰演了《关羽斩子》中的关夫人、《关羽走麦城》中的关夫人、《关公月下斩貂蝉》中的貂蝉、《三顾茅庐》中的黄俊英。她在前三出戏中的戏份不多，但却是生旦搭配的三国戏中不可或缺的女性形象。在《三顾茅庐》中，她饰演的黄俊英聪慧、俊丽、俏皮，一改人们印象中的诸葛亮夫人形象，从侧面烘托了诸葛亮的真实人性。在以男性角色为主的三国戏中，刘琳的表演丰富了越调旦角的艺术表现力。

二、有大将才能虎跃龙骧

越调三国戏中最为人熟悉的人物是诸葛亮，越调剧种最为人熟悉的人物是申凤梅。然而，正如《收姜维》“劝降”一场，诸葛亮与姜维的那段对手戏：

姜 维：汉丞相才算得是虎跃龙骧。

诸葛亮：……无大将我怎能虎跃龙骧。

没有如“五虎上将”一般的大将，诸葛亮就成了光杆司令；没有绿叶扶持，申凤梅这朵红花也难以绚烂夺目。

何全志（1936—2017），河南周口商水县人。12岁时在家乡越调班学戏，1951年加入淮阳专署民友剧团三分团，剧团经商丘、开封、周口专区到定称为河南省越调剧团，他都一直坚守在这块阵地。初拜李金山为师，习净行。后因倒仓，改学武生、须生和丑行。在四十余年的舞台生涯中，凭借对越调的执着追求和探索精神，塑造了几十个生动形象并为观众熟知的艺术形象。他的表演豪放自如又细腻真挚，台风端庄大气。戏路宽广，不仅能演靠架武生、净行，须生、丑行演来也是游刃有余，被誉为越调全才演员。他与申凤梅同台搭档三十余年，相得益彰，成功演绎了一大批反映不同时期、不同生活场景的越调剧目。他在历史剧《诸葛亮吊孝》中饰演周瑜，在《收姜维》中饰演姜维，在《斩关羽》中饰演关羽，在《诸葛亮出山》中饰演张飞，在《舌战群儒》中饰演孙权，在《七擒孟获》中饰演孟获，在《明镜记》中饰演魏延；在民间风情戏《李天保娶亲》中饰演张忠实（绰号“老鳖一”），在《白奶奶醉酒》中饰演赵常；在现代戏《扒瓜园》中饰演宋老汉，在《红灯记》中饰演李玉和，在《蝶恋花》中饰演缪老爹，在《苦菜花》中饰演王柬芝，在《马大哈找拐棍》中饰演马大哈，在《吵闹亲家》中饰演杨大山等。全程参与了《李天保娶亲》《诸葛亮吊孝》和《智收姜维》的电影拍摄，也是申凤梅主演的越调《诸葛亮》系列电视艺术片的一号搭档。他随剧团六次晋京演出，数次获得地区、省和国家级大奖，是越调剧种首批国家一级演员之一。2008年2月，被文化部命为国家级非物质文化

遗产越调艺术传承人。

陈静（1944— ），女，河南商丘人。1956年进入商丘专区越调剧团（河南省越调剧团前身），工旦角（刀马旦、青衣、花旦、彩旦），兼演小生。在艺术学习与探索道路上，她师出多门，既向著名表演艺术家张秀卿、李玉华学习，也深受申凤梅的影响与熏陶。她嗓子条件不算理想，但却肯下苦功，终于练就了自己灵巧、清脆的演唱风格。她表演细腻、扮相俊俏，武功好，一招一式严谨而规范，在与申凤梅舞台合作的三十余年中，塑造了多种人物形象，可谓文武不挡。如在《杨门女将》饰演穆桂英，《收姜维》中饰演姜妻，《诸葛亮吊孝》中饰演小乔，《明镜记》中饰演长孙皇后，《诸葛亮出山》中饰演黄月英，《红娘子》中饰演红娘子，《斩关羽》中饰演关汉英，《七擒孟获》中饰演祝融夫人，《李天保娶亲》中饰演张妻，《白奶奶醉酒》中饰演白奶奶；她演现代戏更是技巧娴熟，不仅有生活，而且戏曲化。她在《杜鹃山》中饰演柯湘，《蝶恋花》中饰演杨开慧，《苦菜花》中饰演赵星海，尤其是《吵闹亲家》中饰演的杨二翠给观众留下了深刻印象，将一个聪明能干、泼辣利落的农村妇女刻画得活灵活现。电影《诸葛亮吊孝》和《智收姜维》中的小乔、姜妻由她饰演，为后人留下了经典的三国戏旦角艺术形象。她也是申凤梅主演的越调《诸葛亮》系列电视艺术片的重要搭档。曾随剧团七次晋京演出，数次获得地区、省和国家级大奖，为越调三国戏和越调旦角艺术做出了杰出贡献。

张秀兰（1933—2004），女，河南新乡长垣县人。自小因家贫被卖与戏班，由越调著名女演员“二宝贝”（杨桂芝）夫妇收为义女，六岁即登台演出，被人誉为“六岁红”，后拜张秀卿为师，工文武生。20世纪六七十年代，她曾多次与申凤梅搭档演出三国戏，在《诸葛亮吊孝》中饰演周瑜，《赵云截江》和《收姜维》中饰演赵云，出演了电影《智收姜维》中的赵云一角，为后人留下了学习范本。京剧表演艺术家袁世海先生称赞她是“不可多得的戏剧女武生”。



电影《智收姜维》，申凤梅饰诸葛亮，张秀兰饰赵云

田发根（1938—2018），河南漯河人。1956年进入商丘专区越调剧团（河南省越调剧团前身），工小生、须生，兼演丑行。1962年拜申凤梅为师，是申派开山大弟子。受个人条件所限，他没有继承申派衣钵，但他刻苦求索，甘当绿叶，不管角色大小，都能将人物塑造得有血有肉、生动逼真。他在电影《诸葛亮吊孝》《智收姜维》《李天保娶亲》中分别出演鲁肃、马遵、胡来等角色，还在《诸葛亮》系列电视艺术片中饰演鲁肃、刘备等重要角色。值得提出的是，由他饰演的鲁肃既不呆傻也不虚伪，没有给人一种两面派的感觉，表演上恰到好处，至今难以超越。他曾说虽然拜师申凤梅，但是遗憾的没能继承申派表演艺术，不过跟随申老师三十余年，总是能学习、发扬她的艺德。他在几十年的舞台生涯中，一直践行着甘为人梯、甘为绿叶的精神，古稀时仍坚持随团演出。

闵彬（1929—2005），原名蒋兴华，河南项城人。1945年在项城县抗战中学毕业。1949年3月考入淮阳专署干部艺术培训学校学习，同年7月结业后进入淮阳专区文工团从事导演工作。1950年又被推荐到河南省戏曲研究所主办的导演班学习半年，结业后回原单位从事编导工作。1952年加入越调界，在申凤梅所在的刚成立不久的项城县越调剧团

担任编导。1953调至商丘专署豫剧一团任编导，第二年调至商丘专区越调剧团任编导，由其执笔整理、导演的越调传统剧目《哭殿》获得河南省首届戏曲观摩演出大会剧本一等奖、导演一等奖、演出一等奖。1958年被划为右派，三年后作为摘帽右派（不能乱说乱动，只能老老实实接受群众监督）回团继任编导，直到1979年才被彻底平反。在此期间，闵彬仍坚持艺术创作，为越调传统剧目《李天保吊孝》的整理修改做出了重要贡献，并担任了该剧和《收姜维》的主要导演，这两部戏在1963年首次晋京演出时获得了巨大声誉。然而因为闵彬此时的身份还是摘帽右派，没有资格参加中央领导的接见活动，所以今天所能看到的有关合影照片上都没有他的身影。越调另一经典三国戏《诸葛亮吊孝》的整理、加工与导演工作也是由闵彬主力完成的。此外，他还创作了现代戏《还乡风波》，参与创作了现代戏《苦菜花》。1980年，闵彬调入平顶山越调剧团任编导，1984年调入南阳地区社旗县越调剧团任编导。这段时间，他整理、改编、创作了《包公坐监》《卧龙自贬》《阿斗恨》《张廷秀私访》《忠魂烈鬼》等剧目。1987年晋升为国家二级编剧，1988年退休。魏天葆老师说："闵彬文化程度虽然不高，但禀赋过人，有很高的艺术悟性，喜欢钻研，能够看准时代，与时俱进。"

吕国英（1931— ），河南周口商水县人。幼年时跟随本村越调班学戏，天资聪慧，自学坠胡。1949年6月，随戏班加入淮阳专署民友剧团三分团，经商丘、开封、周口，直到河南省越调剧团，吕国英都是剧团的主要琴师、唱腔设计。吕国英回忆张秀卿初入民友剧团时，主弦和她配合不好，在领导的要求下，他试着为张秀卿伴奏，两人配合得当，受到了认可。从此，演员出身的吕国英专攻越调坠胡演奏，一直为张秀卿伴奏。他的琴音苍劲浑圆，豪迈激越，与演员唱腔相得益彰。1957年，他又到河南省戏曲学校进修，学习现代乐理知识。1960年，张秀卿突发脑溢血去世，申凤梅调入专区剧团，吕国英开始了与申凤梅长达三十余年的合作。他熟谙越调音乐传统，参与了传统戏、新编历史戏、现代戏等五十多个剧目的唱腔设计，特别是参与了《扒瓜园》《李天保娶

亲》《诸葛亮吊孝》《智收姜维》等四部电影和7部14集越调电视系列片《诸葛亮》的唱腔设计和伴奏工作，不少脍炙人口的申派唱腔就是申凤梅与他一唱一拉研究出来的。吕国英为申凤梅的艺术成长和唱腔艺术风格的形成做出了重要贡献。



申凤梅与吕国英合作研究唱腔

戏曲是一门综合艺术，申凤梅与越调三国戏的成功离不开众位大将鼎力协作，除了上述几位和申凤梅有过多年合作并为观众所熟悉的演员，河南省越调剧团早期的名演员如李金山、何金堂、李玉华、龚松山、李大勋、李中合、李金英、党红等都与申凤梅有过不同程度的合作。另外，在两位具有代表性的琴师、编导外，也离不开王中民、冯波等人的编剧之功，离不开郭根、陈家训、罗云、任志玲、洪东等人的音乐、导演、舞美之功，离不开杨岩石、冯波、江泳等人的组织领导之功。除了这些剧团内部的人员，马连良、袁世海、杜近芳、铁照义、曹韵清、高牧坤等京剧界人士和其他各界的文化名人也在外部给予其重要帮助。申凤梅与河南省越调剧团扶植、培养了几代学生，有入室的，也

有不曾举行收徒仪式的。他们总结出一套“一练、二带、三推、四换班”的“一二三四”教学法，申凤梅在世时，杜朝阳、马兰、李娟、申小梅、张国庆、魏凤琴、穆百成、陈新丰、何富平、刘志友、梁保刚、张喜平、徐爱峰、汪相奇、王保安、黄政领、王炳灿等青年演职员已能跟老师们同台演出。申凤梅去世后，他们接过了老师手中的越调大旗，新编历史剧《尽瘁祁山》的成功演出也正是越调三国戏薪火相承精神之彰显。今天，越调不仅有了被广大观众认可的第二代诸葛亮申小梅，第三代诸葛亮胡红波、赵艳琳也在冉冉上升；诸葛亮身边围绕的那些重要角色也都有了传人……

尾 声 在越调三国戏之外

越调擅演三国戏，但越调并不止于三国戏。在20世纪初女性回归剧场后，越调外装戏逐渐占据上风。事实上，这也是男性观众与女性观众因各自生理条件和社会生活条件的差别而造就的不同文化心理、审美意识的结果。一般来说，“男性戏曲观众群体喜爱具有阳刚之美的剧目，女性戏曲群体喜爱具有阴柔之美的剧目。就剧目的题材说，男性戏曲观众群体比较喜爱征战、公案、武侠等，艺人们所说的‘一国之戏’；女性戏曲观众群体比较容易喜爱家长里短、伦理道德、婚姻爱情之类，艺人们所说的‘一家之戏’‘针线簸箩戏’。就剧目的情感形态说，男性戏曲观众群体喜爱粗犷豪放、慷慨激昂的情感，女性戏曲观众群体喜爱委婉细腻的情感，特别是老年女性观众，更喜爱带有一点感伤味道的情感”。三国故事大都是男性之间的政治、军事较量，更具阳刚之美，主要在民间活动的越调面对着广大女性观众群体，包括农村和城镇市民女性观众，它在上演三国戏的时候就需要女性角色的点缀以增添阴柔之美。而在三国戏之外，越调传统剧目中还有众多表现家长里短、伦理道德和婚姻爱情的民间风情戏，如艺人们口中的“青龙山五凤山，金豆借粮砸当店”“老包说媒借闺女”“五里岗哭小姨儿”，深受群众欢迎。当历史走进各领域都将发生深刻变化的20世纪，传统戏曲除了继续上演古装戏，也要积极探索演出现代戏。越调顺势而为，在用传统戏曲表现现代生活方面取得了重大成就，为剧种赢得了更多生存空间。三国戏的演出锻造了越调的美学气质：大气、严整、规范，适合演出历史题材。越调以三国

戏闻名，但并未画地为牢，它开疆拓土，直面三国故事以外的历史题材。

越调民间风情戏的内容丰富，最常见的就是描写普通人的悲欢离合，反映他们对幸福生活的追求与向往，其中的重头戏是家庭戏，它们时常与公案诉讼结合在一起，诸如《李天保吊孝》《借闺女》《火焚绣楼》《李双喜借粮》《招风树》《掉印》《过街楼》《张廷秀私访》《赶花船》《周公桥》等都是上演不衰的剧目。欧达伟先生指出民间小戏“之所以经常表演这类自由婚姻（包括结婚或偷情、调情）的剧目，是认为它们能够唤起乡村民众的预期同情；民众在观看这类越轨行为的小戏时，会随着剧情的起伏报以共鸣。何况，这些剧目的针砭对象，都是束缚爱情的父母之命和媒妁之言，而褒扬的都是没有他人干涉的自由择偶的梦想呢？”如果说家庭戏因与民众潜藏的心理契合而受到民间欢迎，那么在新中国戏曲改革的背景下，这些戏曲又因为经过推陈出新“可生发出反抗封建礼教和家长制的压迫，追求婚姻自由和妇女解放的新的意识形态的意义和价值”而受到主流认可。可以肯定地说，在三国戏之外，嘲讽嫌贫爱富、门第观念，表现青年男女追求美好爱情的《李天保吊孝》和《白奶奶醉酒》是两部最为观众熟悉和喜爱的越调传统剧目，它们经历数年的打磨后分别在1979年和1981年被北京电影制片厂和长春电影制片厂拍摄为电影在全国放映，使越调声名远播。

中华人民共和国成立之前，越调已开始现代戏的演出，比如1933年越调进入省会开封演出时就曾上演过一个名为《武昌起义》的文明戏。但这一阶段的现代戏很少且不成熟。中华人民共和国成立后，越调现代戏快速发展，曾移植演出过《一个志愿军的未婚妻》《海滨激战》《小女婿》《人往高处走》《赵一曼》《三里湾》《枯木逢春》《全家福》等现代戏。张秀卿主演的《一个志愿军的未婚妻》受到了杨兰春的赞赏，她被邀请到专演现代戏的河南省豫剧三团介绍创造角色的经验。“文革”以前，《扒瓜园》《卖箩筐》《夫妻俩》《斗书场》等革命现代小戏的创演为越调在大演现代戏的时代扩大了生存空间。总体来

说，十七年间越调现代戏的影响有限。一方面是越调古装戏尤其是袍带戏（如三国戏）产生了颇具号召力的作品；另一方面是作为全省戏曲改革重点对象的豫剧不仅有诸多新文艺工作者投身其中，而且成立有专演现代戏并在全国已具声名的示范剧团和剧目。“文革”期间强制性地要求各地剧种移植京剧样板戏，诸如越调这样的老剧种却因演出革命现代戏而增强了其表现力和规范性。新时期以来，虽然越调舞台上演的多是经过整理改编的传统戏和新编历史剧，但现代戏也是佳作迭出。受新时期文艺思潮影响，越调演出现代戏的内容也经由了一个以政治思考为中心到以文化开掘为目标的发展历程。首先出现在舞台上的现代戏如《蝶恋花》《苦菜花》《红大娘》《于无声处》等并未能摆脱“工具论”的戏剧观念，仍保留着浓厚的政治意识形态色彩，这是时代的结果，也是越调创作人员观念相对封闭和保守的结果。当然，这一时期河南戏剧的整体文化氛围亦不容忽视，在改革创新上，进入20世纪80年代的河南地方戏“与先进的省市相比，一开始就有点步履蹒跚、过于谨慎”。然而，随着改革开放的不断深化，创作者思想得到进一步解放与开阔，河南地方戏逐渐开始蜕变，从单纯的“反映论”走入文化领域的开掘，进而是形式上的大胆探索。《流泪的红蜡烛》《蹊跷洞房夜》《马大哈找拐棍》《乔老板的烦恼》《吵闹亲家》《史作善》《申凤梅》《强自喜》《远山春雨》《张伯驹》《花开花落花香》《丑娘》《吉鸿昌》《生日泪》等一批在内容或形式上有所发展的越调现代戏顺势而生。创排于20世纪90年代初的《吵闹亲家》影响最大，该剧因其浓郁的喜剧特色、乡土气息与在戏曲表演程式上的创新而获得第十届全国现代戏年会展演“优秀演出奖”、中宣部首届“五个一工程奖”、文化部“文华新剧目奖”等奖项，开创了越调风格、样式的新面貌，令习惯听“唱”的河南戏曲界眼前一亮，其重点场次如“路遇”等今天仍在给观众带来欣赏乐趣，也是考验演员表演功底的一块试金石。

如果说戏曲改革在中华人民共和国成立初期的主要任务是整理改编传统戏剧目，使古老的戏曲能够有资格立足于新社会中；那么用历史唯

物主义观点编写新的历史剧成为摆在戏曲工作者面前的一项新的课题。然而这一课题并不好攻克，新编历史剧直到新时期才异军突起，以丰富多彩的剧目和较高的艺术成就，“第一次成为当代戏曲剧坛公认的盟主，成为新时期戏曲振兴和繁荣的鲜明标志”。对越调来说，虽在有意无意间创排了一系列三国戏，并因演三国戏而闻名，但在历史题材方面，它没有为自己划定一个圈圈。越调本来就有演出历史剧的基础，三国戏的创演又巩固与提升了这个基础，演出三国以外的历史剧以丰富演出剧目是一种必然，也需要一种勇气。在申凤梅时代，早在20世纪80年代初，她就大胆排演了由著名剧作家马少波先生创作的新编历史剧《明镜记》，成功塑造了一个知错能改、感人肺腑的李世民形象，使观众耳目一新，赞叹她演出王帽戏的功底老练、从容；到了申小梅时代，她除了排演新编三国历史剧《尽瘁祁山》继承乃师遗愿，也积极开疆拓土，在21世纪初主演了反映中华圣哲故事的新编历史剧《老子》，足见“诸葛亮”本人并未故步自封。《老子》一剧创造了越调舞台的众多“第一个”，继续着由《尽瘁祁山》以来的大越调风格，成为河南省越调剧团和越调剧种成功翻身的法宝。

应该说，三国题材与三国题材之外的民间风情戏、现代戏与新编历史剧共同描绘了越调艺术丰富多彩的面容。

写到这里，文章就要结束了，越调与三国文化的故事或许还没有说完，因为越调的发展还在路上，他们目前刚排演了一部反映刘备白帝城临终托孤的新三国剧目《诸葛亮临危受命》，然而本文是到了该停笔的时刻了。回顾近百年来河南越调的社会文化变迁脚步，就其传统艺术面容来说，它经历了从正装戏向外装戏的演变，进而是新中国的戏曲改革，在音乐体制、表演风格、美学品格等方面发生了巨大变化。经由民国时期的转型酝酿，进入新中国以后，上路调借机得以重兴，成为越调在主流层面的代言。就社会身份来说，在新中国的政治文化语境里，政府对越调的认知从“曲子的别派”到将它与豫剧、曲剧并列河南三大剧种。在这个过程中，申凤梅带领越调团队创演的系列三国戏成为新中国

越调的重要符号，经过申凤梅等人改革后的越调被认作是“标准的、正宗的越调”。三国戏已成为越调的一个品牌，在越调发展与剧种风格特色的确立中具有深层的精神性指标价值。可以说，三国文化成就了越调的再度辉煌，越调也丰富了三国文化。

附 录 访谈案例

采访时间：**2014年10月20日19：00—22：00**

采访地点：河南省郑州市越调剧团家属楼杨百泉老师寓所

被采访人：杨百泉

采访人：陈琛

为了保证采访的原汁原味，被采访人的谈话内容，除了错别字加以改正外，其他都未作改动。

陈：杨老师您好！您是什么时候进入的剧团？

杨：13岁。

陈：大概是哪一年？

杨：1953年。

陈：那时候郑州越调剧团还没有成立吧？

杨：剧团那时还在西安。我是家生子。我父亲是搞导演的，我母亲是演员。

陈：那您一直在这个团？

杨：是的，从我生下来一直跟着这个团。最初成立是在郑州，就在

现在陇海剧院那，那时是个草棚子。有一天失火了，把服装什么都烧没了。当时老师们一起商量说是半年不要工资，工资也就是粮食之类的，就这样置办下点服装。再挣了一点钱后，剧团就上西安了。

陈：在西安演了多久？

杨：1955年才回来。

陈：是因为剧团登记吧？

杨：对。当时河南文化局派了一个科长去西安。其实剧团在西安已经登记过了，叫西安市大众越调剧团。我记得很清楚，西安市文化局还派了两个人，一个叫朱旭，是艺术科的。河南省会由开封迁到郑州后，他们说省会应该有个越调。就这样河南派了干部过去，非是叫剧团回来。西安不得不放走，因为越调毕竟不是西安的底子。我记得是1955年开春没多久，还穿着棉衣呢。

陈：大家想回来吗？

杨：都愿意回来。为啥呢？演员、乐队、捡场的、伙房等这些人的家属大部分都在河南。当年去西安是单个儿去的，现在都愿意回河南。我当时不想跟着剧团回来，剧团不让我的开蒙老师跟着回来，我就跟着他在西安又练了一年功。后来剧团打电话说让我回去，说剧团需要，就这样把我和我的老师又一块弄到了郑州。

陈：您的老师也来了？

杨：是的，来了教大家，像马四娃、曾广英都是他的学生。当时的开蒙戏是《三岔口》，接下来是《战马超》（《两将军》），紧接着是《九江口》《长坂坡》，教了一连串的戏，一直到1958年冬天。当时我已经会了十多个戏。前两年的“青京赛”，我记得是中国京剧院和天津京剧团的演员，他们演出的《芦花荡》和我的一个样儿。这是我学京剧的，我师傅李万春先生年轻的时候还在南阳学越调的东西呢！越调原来

的武戏都是真刀真枪，我父亲、我爷爷那一辈都是真刀真枪。李万春把学到的这些用在了《八蜡庙》里，全是真刀真枪。我师傅对越调很感兴趣，80年代初到河南指导我们的时候，他就说他跟越调学过东西。唉，剧团1988年撤销了，那是我正在上进的时候。太可惜了！

陈：1956年河南全省会演您参加了吗？

杨：参加了。

陈：郑州团演的《刮海》吧？

杨：是，我演的鲤鱼精。

陈：这个本子现在看来文辞上还比较粗，当时修改了吗？

杨：这个戏演了以后就不再演了，那是唯一的一次会演。

陈：为什么不演了？我看是获奖了。

杨：是的，张桂兰得了一等奖；我妈演的是瞎子，一句戏也没有，得了个三等奖；王文太演的叫花子；冯天佑演的高才女的大舅哥。那个戏演得不错。会演以后，张桂兰他们这批演员都有些老了，叫不上座了。他们把我们这批人推上来了，他们就退居二线了，好多戏像《赶花船》《刮海》《李双喜借粮》《李天保吊孝》等也就退居二线了。我们当时常演的戏像《刘金定下南唐》什么的，袍带戏、武戏比较多。

陈：当时郑州团的实力很强，但为什么会被撤销呢？方便谈一下吗？

杨：咋不方便啊！一句话就能说完：内部不团结！四个主要演员，刘琳唱旦角，方玉兰唱小生，我是武生，杜世界是须生，就这四个人都拧不到一块，起码他们三个人拧不在一块。我最大的优点是吃饭、演戏、练功，其他啥都不管！我要保证舞台上的东西，舞台上没有玩意儿，台下再牛也不中！咱干的就是这一行，演员就要演好戏。剧团为啥

要第二次解散？就是演员闹不团结。

陈：第一次呢？

杨："文革"嘛，1970年下放到周口。1953年至1955年在西安演出，那真是叫座！用宋丹丹的话说"那真是人山人海"！一毛钱一张票，一天能卖七八百块，那可不简单！我们在宝鸡市大剧院演出，尚小云跟我们住一个院，他在前院住，我们在后院住。我们演完以后，他接演。我看过他的《乾坤福寿境》《昭君出塞》等很多戏。

陈：团里当时有专职编剧和导演吗？

杨：我父亲是导演，到西安没多久得病去世了。后来培养了一个导演，叫范灼山，加上我的开蒙老师。

陈：有新文艺工作者来团吗？

杨：第一次全省会演以后，搞音乐的赵抱衡过来了。编剧是王瑞堂，他写了几个戏还不错，像现代戏《六盘山》《两条战线》《无限风光在险峰》，古装戏《刘金定下南唐》。

陈：是整理改编的吧？

杨：对啊，原来的本子里面很多迷信、黄色东西，像刘金定给高君保喂药什么的，全都改了。推陈出新嘛！那个戏我演了20多年，不过也早都不演了。

陈：您刚才说越调和京剧关系很近，会不会在学习的过程中，被同化？如何保持自己的特色？

杨：不，不。几十年了，我都是这样认为的，当越调没有的东西，我必须要去学；越调有的东西，我必须得继承。现在越调没有那些东西，只是唱，就像业余剧团演出的《刘墉下南京》，上台站那就是唱，唱了以后下去了，再上台以后还是咣咣咣站那唱，那没有东西呀！没有

好玩意儿怎么办？只有借。哪儿的最好？京剧的。借过来以后，就是我自己的了。京剧还能学习越调的东西，京剧《铁公鸡》是出“禁戏”，后来又让演了，八个铁公鸡真刀真枪上台，京剧把咱们的东西化成他们的了；我们为什么在没有的情况下不能学习人家的，把他们的化到咱们身上？前提是在保持越调特色的基础上。我的《芦花荡》里面有个情节，周瑜战败，体力实在不行了，后面有个兵在顶着他，张飞在那玩耍他，那就是越调自己的东西。我觉得这个不错，就把它用上了。

陈：现在看不到了。

杨：都把电影上的那一套搬下来了。前几天看省团的《大明朱元璋》，总体不错，但问题也不少，怎么连一个越调整过门都没有了？我可以这样说，整个晚上听不到越调腔。反正我觉得该变的变，不该变的不能变。我演的《忠烈千秋》，里面有一场王延龄自己的戏四十多分钟，唱念做打都有。地方戏不注重这些，就算是给他们来个整过门，这么长的时间，演员不知道该怎么做戏，无戏可做。导演也有问题，他要想办法给演员设计动作。为啥叫“唱念做打”四功？你不能给它拆开啊！咱河南是唱一板戏就成艺术家了。我说的是豫剧。越调过去有个戏叫《八蜡庙》，京剧也来学啊！越调也叫《张桂兰骑驴》，武戏可多呀！我那时还小，演个小孩。后来我看京剧的，跟咱们的一样。可不是咱学他们的，是他们学咱们的。反过来，现在又学人家京剧的了！自己把自己老祖宗的东西丢了！越调界最大的毛病是懒惰。包括我爷爷、我父母亲那一批，他们太懒惰。

陈：为什么呢？

杨：有个环境问题，越调多是在农村土台子演出，有力也掏不出来。像我们团在我演周瑜前，那位老师演的是扎大靠、穿薄底儿。为啥穿薄底儿？一是买不起，旧社会老师们没钱；第二就是在土台子演出，跟现在的土台子还不一样，搭个棚就演。再加上他们也不练功。不练功，没有功夫，他穿上厚底儿就走不成，慢慢地越来越没功夫了。《刀

劈杨藩》是我母亲的拿手戏，她演的樊梨花。原来都是打戏，后来衍变成不打了，就是樊梨花提着刀撵着他跑过场。自己把自己糟践了！越调为啥退步、落败？就是因为这。懒惰，艺术上的东西，自己都不继承。

陈：越调长期活跃在农村，没有积极介入城市是个重要原因。加上外装戏也多是家长里短戏。

杨：是的，一点不假。豫剧关键有个樊粹庭，他是个改革家。越调界没有这样的人。

陈：省团没有搬到郑州应该是个损失。

杨：大的损失。省团要是搬到郑州，我可以天天去教他们，我可以把自己一生的功夫无偿地贡献给下一代。太可惜了！我自己都为我自己可惜！我没有用武之地呀！我不保守！不是我不教，是我教给谁呢？豫剧团有个学生来跟我学关公戏，啥都教给他了，可是他不用我的东西，用的还是别人的东西。

陈：现在的演员也比较功利。杨老师，您谈谈中华人民共和国成立前后演员在演出时相互配合的情况如何？

杨：对。说到这里，我又想到一个刚才你问的问题：1956年会演以后为啥《刮海》不演了？就是演员个人太突出了，不是“一棵菜”。那时候时兴这呀，所以就让我们上一代的老艺人靠边站了，把我们这一代年轻人推到前面了。就跟旧社会京剧界一样，名演员带班，都是他的戏，那个时候我们团也出现了这种状况，市里文化局领导看出了这个苗头，所以就把我们这一批提上来了。

陈：您曾跟李万春先生学戏，他是如何发现您的呢？

杨：1981年吧，我们团在焦作演出，他看了我的《关羽斩子》，跟我说明天下午3点钟到他住的宾馆。第二天业务团长带着我去了，原以为是他要针对我的戏说些什么，到了以后他问我愿不愿意拜他为师，跟

他学戏。我当然是求之不得的。从宾馆回来以后，团长就跟市文化局打电话，文化局又跟市委宣传部请示，当晚部长就派车跑到焦作跟李老见了面。李老师说我收他为徒可以，但是不能在河南拜师，要上北京举行拜师仪式。老师讲派头呢，呵呵，最后就在北京民族文化宫拜的。两次拜师应该是越调的盛事：一个是申凤梅拜马连良为师，一个是我拜李万春为师。郑州市文化局说周口团是以“诸葛亮”戏为主，那郑州团就以“关公戏”为主。谁曾想几年后剧团给撤销了。我真是得到我师傅的真传了。老了，没有用武之地。我的念白比唱还要好，京剧讲究“三分唱七分白”。咋说呢？现在说什么都晚了！我师傅的孙子李阳鸣2012年带着他老婆来我家了，我把他爷爷教给我的东西又全部返教给他，结果他去年生病死了。哎呀，他是要个头有个头，要嗓子有嗓子，要长相有长相，真漂亮，真可惜！戏曲的技巧很多，现在也没有人去研究，也没有人会。现在我看戏都着急，明明这儿那儿该有动作的，都没有了，没人会。

陈：您当时没有培养自己的学生吗？

杨：收了六个武生，但不怎么样。有一个刚培养出来，剧团就撤销了。《三顾茅庐》我演关羽，他也演。唉……我在舞台上“倒圆场”，全国没有人“倒”，在舞台上那么小的地方，我做五个，而且还要快速。这就是我师傅给我排《走麦城》的时候学的。

陈：您跟李先生学了有多长时间？

杨：两年多。

陈：学了多少戏？

杨：都是我“偷”的，他就给我说了一个《走麦城》。他真下功夫教了，我也真下功夫学了。有一天我和老伴儿看电视上播的《走麦城》，前后三个演关公，但看着总不像回事儿，我生气得把电视关了，又找出自己的碟子看了一夜。我现在要是在周口，天天都去剧团跟他们说戏。

陈：郑州团和周口团合在一起的十年被认为是越调最棒的时代。民族音乐大师彭修文是不是也跟越调团合作过？

杨：真棒。他参与了《红灯记》，我演的磨刀人。申老师演的李奶奶，刘琳演的铁梅。申老师为了演李奶奶可真是费了一番功夫。他们开始不让申老师演。

陈：申老师在“文革”期间被斗争过。

杨：那时她还没被“解放”呢，就是从《红灯记》才解放她的。当时这个事儿闹到了地区文化局，领导说让她演吧，也不会有什么事儿。

陈：申老师当时的处境也不容易。

杨：是呀，有一次在商丘军分区演出《杜鹃山》，我演李石坚。演出结束以后，台下的官兵不想走，想让申凤梅唱。申凤梅在前台唱着，团里有人在后台骂骂咧咧说我们演了一晚上戏，让她一板戏给搅黄了。要不是郑州市越调剧团，申老师还得几年才能被解放。他们不让她演，我们团就说我们也不演了。申老师大度，“文革”后也没怎么着这些人，还把他们捧得很高。我带剧团的那年，还没开始去外头演出呢，申老师在省里开会，知道后就坐车过来了，她跟大家见见面，说：“百泉，我回去安排一下，争取过来带你半年，保管让你们演戏演好！”我当然是求之不得的，但申老师回去后没多久就死了。她也是肚里有话说不出来。我说的都是实话，那老婆儿人真是好！

陈：很多老师提到申凤梅老师在郑州团恢复以后，也想把周口团弄到郑州。

杨：是的。我们的团一砍掉，他们的团就不好来了。你不知道，省里说省会不让要越调，可厉害！

陈：关于越调“讴”您怎么看？

杨：邓州的越调还带“讴”，原来我们团也有，但后来掐掉了，从西

安回来前就掐掉了。

陈：为何要掐掉呢？

杨：觉得不好听。

陈：是你们觉得不好听，还是观众不接受呢？

杨：观众不接受，跟那鬼叫似的。郑州市越调剧团可以说也有点与时俱进，但还有一点是接受传统。当时郑州市有八个剧团，除了郑州市京剧团外，就属郑州市越调剧团了，文戏、武戏都有。郑州市京剧团的老师看了我们的戏后，都竖起大拇指头，他们愿意跟我们在一起演出，我们也愿意。

陈：像您这样身上很有功夫的演员在越调界很少。

杨：我在越调界太亏、太亏了。没有人招呼你，没人理睬你！好不容易省豫剧二团弄了一个学生，他学了我的东西，竟是往别人那拐，后来我也不教他了。我有时候看越调团的演出，心里也是干着急。我可想把我会的东西教出去。这边也没人愿意学，剧团又没有了。一个省团还在周口，那么远，我能大老远地开着我的小三轮车跑那去啊？！

陈：您的东西没人来继承是很可惜的。

杨：首先省团有自己的传承人，戏曲界有这个忌讳。就不说这个吧，关键是那些学生他们学不学？学了以后又练不练？现在的问题就是没人管、没人问！

采访时间：**2014年10月23日10：00—12：00，10月26日19：30—21：30**

采访地点：河南省周口市豫剧团家属院何全志老师寓所

被采访人：何全志、王丽敏

采访人：陈琛

陈：请您回忆一下省团最初如何组建的？

何：两个越调班社合在一起，一个郭焕荣那一班，一个邱秀玲那一班。解放后就收归为地区越调剧团，名字是淮阳专署民友剧团三团，另外是两个其他团。这个团后来慢慢扩大，收了不少艺人，像“大宝贝”、何金堂他们。慢慢女的就多了，像是郭焕荣、邱秀玲、“大宝贝”、张秀兰、李玉华等，力量慢慢壮大了。后来分家，我们就被划为商丘专区越调剧团了。

陈：您是怎么进的剧团？

何：我的九爷就是何金堂，他是唱大红脸的，曾和申凤梅在漯河一个剧团搭档。后来不知是什么原因，他回家了。回家后就教我们这些人学戏。1950年他就到现在这个剧团了。1951年他们到邓城演出，我和我奶奶去看戏。之前我已经跟着业余剧团唱戏了。剧团的人问我会不会唱戏，我九爷说“会，在家的时候就教他”。人家就让我唱一出，我唱的《二进宫》，小时我是唱花脸的。虽然我才十二三岁，但嗓子很好，他们一听很满意，说要把我留在团里。但我九爷不同意，说是他父母都不知道，等春节回家跟他爹娘商量一下。回家以后，我父亲反对唱戏，但是我母亲支持我。我母亲趁着父亲出门去了，就跟九爷说，你把他带走吧，他爹回来，就是不愿意，反正你也走了。我大哥也是唱花脸的，但因为我父亲反对唱戏，传说是我父亲把他嗓子弄坏了，喝牛耳屎。虽然解放了，但在我父亲眼里唱戏还是低贱的。

陈：您也是以团代校学戏和演出了。

何：是的，我跟着李金山老师唱花脸。后来女同志多了，弦慢慢地就提高了，我是大本腔，弦子提高，虽然也能唱，但唱后就头疼。几个老艺人说要改成平腔。当时在农村演出，上午刚宣布，下午演出《花云带箭》，花云是一号人物，我就用平腔唱。从此，花脸的戏、武生的戏、丑的戏，我都唱。比如《李逵下山》，李逵虽然是花脸，但是唱成

平腔。老师说反正你是平腔，就唱吧，所以我演戏很杂。我从小就有个革新的思想，凡是学的东西，都想用上。老戏我演了以后，就跟别人不太一样。《诸葛亮吊孝》里的周瑜本来是张秀兰老师演的，她演得非常好。当时铁照义老师已经来了，加了好多武打东西，张老师年龄也大了，我学了之后，张老师也不再演了。

陈：是不是女演员来之前，弦没那么高？

何：是的。

陈：把弦子定高，你们没有矛盾吗？

何："大宝贝"、李玉华、张秀兰这些人嗓子都非常好，弦子什么时候都得跟着主演走啊。

陈：当时还用四弦吧？

何：有，还有软弓二嗡。有个老艺人拉，他走后，也就不用了。申老师一直是F，我的嗓子最后塌，都是因为这个问题。我们都得跟着她呀！尤其是过去花脸唱腔，翻八度，比女的还高，我觉得不科学，所以咱现在就不要了，而且也不好听，不美。

陈：那时剧团常演出什么剧目？

何："青龙山五凤山金豆借粮打当店"，还有《黑玉露》《二进宫》《罗成叫关》《斩岳云》《三收何元庆》《长寿山》《马义滚钉》，很多。

陈：这些戏现在都不见了。那是什么时候演的呢？

何：是在上世纪50年代，有段时间恢复老戏，我也是那时学的。现在很多东西都忘了。

陈：是不是60年代后就不怎么演出了？

何：是的。当时"大宝贝"在这，她有几个戏，像《哭殿》，就走她

那一路戏。申凤梅来了以后，就多演“两吊一收”。她刚来的时候，还演旦角。还有，当时我们在排《金山战鼓》，里面有武打这些，申老师不适应，最后就丢掉了。还有一个现代戏《黄浦江激流》，也不适应她，也丢了。后来就排诸葛亮的戏，先是加工《收姜维》。

王：原来这个团也有《收姜维》，是“大宝贝”演的，但只有最后那场。申老师来以后，就是全场了。

陈：申老师是不是有意演出这些戏？

何：是的，适合她。

王：她嗓子也宽。

何：像《收姜维》这些戏出去能演一个月，其他戏演得就少了。我现在就想有机会到戏研所看能否挖掘些老本子，适合现代演员的，有政治意义的，中央现在不是有这个精神嘛！

陈：您小时候学戏，学过那种唱曲牌的老戏吗？

何：有，像《取长沙》，讲关羽与魏延，完全都是曲牌子。还有《王彦章》。

王：1953年我们排了《一个志愿军的未婚妻》，比豫剧院三团演得还好，杨兰春还让“大宝贝”去说戏。

何：是这样的，省里来了工作组，让我们到郑州演出，杨兰春一看很好，就带着全团的人到幸运舞台去看我们演出。当时的几个老人都是农村人，他们知道该怎样演农村生活。再一个，越调特别适合演出现代戏，它是本腔本调，比较生活，豫剧是二本嗓子。

王：刚解放的时候，我们演了不少现代戏，像是《黄浦江激流》《赵一曼》《枯木逢春》《万家福》，很多的。

陈：是政府推荐你们演的吗？

何：是“大宝贝”到上海看了这些戏，就把它们改成河南的味道。

王：我们也有个创作组。

何：像《枯木逢春》是个话剧，“大宝贝”在上海看了以后，就想把它弄成戏曲。她讲这段怎样唱，那段怎样演，由团里支部书记杨岩石执笔。导演也是“大宝贝”。

陈：请您讲讲创作组。

何：团里开始没有导演，都是由老艺人弄的，你看“大宝贝”就能导戏。最后剧团发展了，闵彬来了，他本来在马金凤那个团，那个团去洛阳了，闵彬是项城人，就把他分到我们团当导演。应该是1953—1954年吧，当时还有刘振亚，他是老牌大学毕业生，画布景的；还有任时琦，是副团长；后来从武汉调来一个搞音乐的，叫陈枫，他本来在武汉部队剧团，但是剧团散了，他还把爱人调来了，叫王平，后来让她去郑州导演班学习。所以这些人就组成了一个创作组。他们搞了《西望长安》《黄浦江激流》《海滨激战》《十五贯》等。

陈：商丘专区团的创作组应该算是越调界成立比较早的了。

何：非常早，也非常强。像《西望长安》都能在商丘演一个月。这个剧团从早就很讲究，没有剧本的戏基本不演。再者，剧本都要加工。申老师刚来的时候，弄了几个戏没有立住，就集中搞《收姜维》。当时艺委会组织了六七个人，有的都不演戏了，像“远观东方天将亮”就是在那时改出来的。原来申老师的《收姜维》没有“山战”“车轮战”，只有“三传令”“高岗”，后来加上第一场和车轮战这些，这个戏才圆满。再后来拍电影的时候，又加上姜母、姜妻，成了现在的样子。

王：那是20世纪60年代后的事儿了，申老师1956年会演演的《收姜维》，这个团演的是《哭殿》，当时豫剧还没有。

陈：何老师您也去了？

何：去了，我演了一个跟着秦英的小家郎。我还在《收姜维》里演了张苞。

陈：哦，是项城团没有人能演吗？

何：不是，当时不能去那么多人，弄到一个代表团了。像是李斯忠的《司马茅告状》，我还演了一个财神；四平调的《陈三两爬堂》，我也穿了一个把子。

王：当时的会演是观摩演出，全省的演员都去看，不像现在，就报碟子。

陈：田汉先生也来了。

何：我印象最深了。他看了《哭殿》，说，"大宝贝"唱"有寡人无奈何……"时一捋胡子和那两个眼神，年轻人二十年也学不会，她是河南的周信芳。

陈：您看南阳的《白木店》了吗？

何：看了，一般是没有太有名的演员，演出过去也就算了。而且他们的唱腔跟我们不太一样，比较老。

王：他们比较保守，发展得慢。

何：你像毛爱莲、张桂兰，还有我们的演出，这边的人都听惯了。他们的还有讴，假嗓子。

王：他们的见得少。再一个还是连台本，像是幕表戏，不是那么正规。这个团一直就很讲究，你像演《西望长安》，里面有右派什么的，这些演员都演不了，但闵彬和刘振亚他们都演。

陈：他们也演啊？

王：是啊。那些人都是知识分子，演得还挺好。

何：我们团演连台本都是有本子的，非常正规。除了知识分子，主要还是“大宝贝”这个人。她这个人，一个是做戏很讲究，一个是唱词很讲究，一个是能革新。

王：她喜欢京派，京剧。

陈：她会唱京剧？

何：那是。我给你说，那年我们在洛阳演出，排了《秦香莲》这个戏，李金山老师唱老包，但是他嗓子不行，在那演砸了。大家说怎么办呢，我们就靠这个戏演出挣钱呢。“大宝贝”就说“我演”！前面她演王延龄，后面她演老包。

王：她的嗓子本来就沙沙的。

何：演得非常好。演了有一个月。

陈：她的戏路很宽。

何：是的。还演老旦，像《一个志愿军的未婚妻》，演得非常好；还演《十五贯》里的况钟。这个戏我们排出的最晚，但是在商丘演出后，没剧团演了。当时商丘有个“九只虎”，朱德给他过一把枪，很有名。他给“大宝贝”说，你再演一场《秦香莲》，你演秦香莲，我给你截一块布做衣服。“大宝贝”听后笑得跟什么似的！那时她演这戏也是头疼，你想那老包的唱腔。王延龄头里几句她还唱京剧（示范）。他教我好几段京剧呢，像《王佐断臂》里王佐的一段戏，《打渔杀家》里萧恩的一段戏，《追韩信》里萧何的一段戏。所以她对我一生中演戏的影响很大。她做戏什么的非常认真。

陈：她借鉴了这么多京剧，也敢直接在舞台上这么演？

何：观众很欢迎，掌声不断。你想她前面演王延龄，后面演老包，一出场整个洛阳都炸了。

陈：都是卖票演出吧？

何：卖票演出。

王：当时把工资给了大家以后，剩下钱归公家，那时房子都是剧团自己拿钱盖的；就是剧团来到周口了，最初那房子也是自己拿钱盖的。

何：那时演出多，钱多。在洛阳的时候，一天还演过六场。

王：两个剧场演。

何：当时快到春节了，剧团一分两班。演员这边演了，也不卸妆，直接带着把子，坐着车就到另一个剧场。至于吃饭，就是把饭放在后台，也没人管，谁下场谁吃。不管是“大宝贝”在的时候，还是申凤梅来后，这个剧团都不发愁演出的地点。

王：都是人家来找我们。

何：人家来找俺订合同，根本不发愁。

王：1957年剧团从西安到兰州，后来又去青海，又回到西安。

何：当时是准备到柴达木去的，还发了皮袄，很冷的，但是没有去上。青海很想要俺这个剧团，想把俺归他们。但回来后我们还受到批判了。当时洛阳还想要我们，但商丘领导说本地就这一个越调，不能给。马金凤也在商丘地区，她从上海演出回来以后，领导就把他们给了洛阳。

陈：这也是越调的一种历史宿命。

王：要是去了洛阳，比现在要发展得好多了。当年我们去洛阳演出，一去都是一个多月，从老城演到郊区。

何：所以我一直有个观点，一个剧团最主要的就是演员。

陈：“大宝贝”除了演现代戏，古装戏都有哪些代表？

何：《哭殿》《收姜维》《抱琵琶》《哭四门》《穆桂英下山》，等等。

王：那一年去洛阳演《穆桂英下山》也是一演就是一个多月。

陈：她的家庭怎么样？

何：她有两段婚姻，第一个丈夫是龚大少，他是驻马店人。抗战的时候，她跟他结婚了，就不演出了。她学文化，也就是在那段时间。龚大少有文化啊！她学京剧也是在那时，龚大少不让她出去，怕她闷，就给她买了留声机、唱片什么的让她听京剧，其他人哪有这个条件？穿衣服也很讲究，她曾跟我说“全志，你别跟别人说，我当时一个月能换三十个旗袍”。从马路这头走到马路那头，能换两身衣服。有钱啊！后来的事情具体不太清楚，或者是二人脱离关系了，或者是那个人被枪毙了。解放后，她又唱戏了，跟刘富友结了婚，也是个演员，不过嗓子一般。她还收养了一个女儿。

陈：龚大少对她影响很大，特别是文化上。

何：是的，她本身也很聪明，有悟性，能看不少书，但就是不能写，但能说，还爱看小说。当时这在越调演员中哪有啊？她不仅会唱京剧，还会唱曲子。常香玉有一段戏，她走在大街上从广播里听到了，她就站在那听，回来就能把它变成越调的味儿。《枯木逢春》里有段戏，好多人都不敢唱，革新的很多，她说“只管唱，我负责”。她化在越调里，不显山不露水的。

陈：您再回忆下“大宝贝”去世的事儿。

何：那是1960年，当时她正挨整。我们要到农村劳动，已经出发了。那天她骑车子撵我们到城门口，她是高血压，高压能到180，多少年没骑车了。她告诉我们说导演、编剧来了，当时团里要排《邢燕子》。我们说推着她走，她不让，说是整天批斗她不劳动，她要到农村劳动去，让我们回去通剧本。她在农场扒红薯叶，中午太阳也毒。后来

喊她吃饭，她一扭脸，血管崩了。

王：拉到医院抢救一天，没有抢救过来。

何：头一天我们演出《卧薪尝胆》，她还给我说唱腔。“陋室”那场，“每日里卧薪尝胆，贤武士到大街倾听民言……”这是【十字头】。她去世那天，我还在演出这场，有人过来说“大宝贝”没有抢救过来，去世了。我记得很清楚。那段时间，我每天睡觉都能梦到她。

陈：是她去世后，申老师调来的吗？

何：之前就说这事儿了，她早就同意了。当时县里有了好演员会调到地区，地区有了好演员会调到省里。她这边一去世，申老师就调来了，正好在同一年。不过本来也都是说好的。

陈：申老师向她切磋学习过吧？

何：是啊，1956年会演，我是跟着的嘛，她教申老师《收姜维》“魏延名魏文长”这段，都是很新的，当时申老师和现在唱得不一样。“大宝贝”教她几遍，她都学不会。当时申老师是在县剧团，做戏这些没有“大宝贝”讲究。因为“大宝贝”之前在省会开封演出，还挂过“盖河南”的牌子，所以她很厉害的。

陈：您讲讲1965年中南会演演出的《扒瓜园》吧！

何：这个戏本来不是我们的，是范县四平调的。当时先在河南调演，选出来后要到广州集中会演。在河南来讲，四平调不是一个主要剧种，就让我们团演了。当时集中在郑州改本子和排演，弄了很长时间。中间换了几次导演，从广州到北京演出的时候，是让河南戏校的袁文娜加工的。广州很热，排这个戏把我们累得不轻。申老师那时胖，天又热，再加上反复练习，她的大腿两侧都“淹”了，吃饭时腿都上不了台。她告诉我说“全志，不要给导演说，咱们遇见这样的导演不容易，给咱们加工，又要送到北京去”。排了以后，河南的宣传部长于大申看了以

后可烦死了，说把他俩给我叫来。我俩到了他的门口，互推对方，都不敢进去。进去后，也不让我们坐下。“这个戏原来好好的，是谁排的，现在弄成这样！把我的瓜秧子都踩坏完了！”袁文娜弄了不少云步，好多动作。“给我改回来！”就这样又改了。20世纪80年代初李大勋老师去世后，于大申想娶申老师，托人来说了。申老师当时犹豫了一阵子，她想若是跟他结婚了，得在家里照顾他，不能再出来演出了，就说“还是算了吧，你也不会愿意让我天天跑出去演出，我也不太会照顾人”。

陈：袁老师的路子在实际演出的时候怎么样？

何：演出效果很好的。后来到广州又换了一个导演。拍电影时掐去不少动作。

陈：袁老师那版是很多动作的？

何：是的，老婆儿走云步什么。袁文娜是想着如何把古典戏的动作用到现代戏上。但是别人的看法不一样。实际应该走这个路子。

陈：这些小戏规格不小，陶铸亲自抓的，还进了京城，扩大了越调声誉。

何：当然了！我们从广州回来，在郑州住了一段时间，全省集中力量去辅导。总共三个戏，一个是《传枪》，一个是《游乡》，一个《扒瓜园》。进北京以后，好多剧团都去学了。我跟马泰熟悉，就因为这个戏。

王：这个戏最后在北影拍成电影，许昌的《卖箩筐》是在珠影拍的。

何：这个《卖箩筐》很复杂。在许昌的时候，他们已经演好久了。后来把《卖箩筐》《把关》《夫妻俩》又交给我们团了，让我们也排这几个小戏。我最早演张春阳，袁老师演胡吉祥，申老师演张大妈。但是演出演砸了。马世英部长说“不要让申凤梅演现代戏了，对她的损失太

大”！申老师哭得一塌糊涂，“我是个演员，古装戏不让演了，现代戏也不让我演，那我作为一个演员就完了！”杨岩石几个人就商量调换角色。我问她：“你想演吗？”她说：“我咋不想演，我是个演员，不演戏，今后咋办？！”我就演胡吉祥，袁老师演张春阳，申老师还继续演张大妈。我带着申老师到农村去体验生活，就在黄楼，白天给人家割麦，晚上我们在一起排戏。我说：“你是演须生的，你不要想着老婆该怎样走，你就演成山里那种大脚老婆，走路汹汹的。”我加了不少动作，像“吊毛”“抢背”、耍扁担等，为排这个戏，我的汗衫磨烂了好多。这样排练后一演出，舞台下就炸了，非常轰动，报纸上登载了很多文章。最后许昌有意见了，给大会说他们演了那么久，也没文章报道。当时人都说“现代戏还能看到这些玩意儿，现代戏这样演咋不好看呢”！

王：他俩下乡半个月呢！

何：特别是“人民币不咬胡吉祥……”那段，我边唱，边转着挑筐的扁担，台下观众一直叫好。好多别的剧种的演员都向我学习。排现代戏，就是要考虑如何把古典戏的东西恰当运用到现代戏里。这是一种发展，不然的话就没人看。

陈：那后来你们不演了？是许昌团的拍成电影了。

何：是这样的，冯纪汉后来跟我说，拍电影是让我去的，但是许昌不愿意。在郑州时，把我先调去了，我和毛爱莲排了好长时间，后来把申老师也调去了，她和梁金是一班。排了一段时间后，我和毛爱莲已经排成了。申老师跟我说她和梁弄不到一块，说过去我们弄的那些东西都没有了。就这样我去找了领导，我们又调换回来了。但是这个戏没到广州会演，因为1964年说是台湾国民党那边要侵略大陆。第二年《扒瓜园》去了。

陈：请您回忆一下越调现代戏《吵闹亲家》的创作过程。

何：那时我们河南演现代戏有自己的一套，讲究自然，土腔土调的

味道。张建军排戏讲究规范化，他想着舞台上要追求艺术性，说白要有韵味。刚开始我接受不了，他要求非常严格，每一场都给你设计好了。排第一场的时候，把我难得简直没有办法。他的路子跟我心里的想法不一样，所以很别扭。我跟学生说我接受不了导演的路子，但是我又不能跟他说。我也愿意把他的路子接受过来，但是一时却适应不了，得慢慢来。就这样，中午饭我都顾不上吃，就是在琢磨。后来团里的学生把我的话跟导演说了。戏排到第三场，张建军说："何全志不愧是国家一级演员，他的路子和我不一样，但他现在不仅把我的路子接受了，还把河南的路子化到里头了。这样就不仅有艺术性，还很有生活。"

陈：您刚开始不接受，是不是觉得他的东西有些不接地气儿？

何：不是。南方戏比较讲究，一招一式都很讲究棱角，还有节奏性这些。猛一下我们接受不了。河南戏过去都是讲究生活，节奏什么都不太明显。他是要求一招一式或者这句道白都要很清楚地弄出来。我是把他那一套弄过来，又融化了自己的一套，这样既有节奏，又有生活，更圆满了。这个戏也成了越调的保留剧目。创造了不少新的程式动作，也活用了不少传统程式动作。像是"做衣服""单挑子""骑车""易拉罐打出手""喝酒划拳"，虽然搞得很花哨，但是又不乱，观众看了很喜欢。原来我很讨厌省豫剧三团的风格，他把河南土腔土味弄得更明显、更浓了。本来河南说中州韵，念白上稍微注意一下，上韵就很好听。他们非要出河南洋相，艺术还是要讲究美。我们团就比较注意念白，省话的李利宏导演来给我们排戏说"你们是河南的京剧"！不管做戏还是念白，都很规范。

陈：是不是有意向京剧界学习？

何：这些年我们跟京剧接触比较多。从申老师拜马连良为师后，我们跟中国京剧院这些剧团建立了友谊，经常让他们的人过来给咱们辅导。排《斩关羽》就是京剧院的曹韵清老师来的；《七擒孟获》和《尽瘁祁山》是高牧坤排的。排《尽瘁祁山》，高牧坤给申小梅和魏凤琴录

好音，让她们跟着学。

陈：那在这个过程中又如何保持自己的地方特色呢？

何：那次排《斩关羽》，我跟曹老师说："我不能完全按照你们的路子走，京剧讲究一招一式，我弄不过你们。我要把它演成河南的关羽，稍微野一点，夸张一点。"曹老师说可以。因为他们都是从小练功。演张飞也是，既要学习京剧，也要有河南的味道，但不能让他丑。我有一句话：北京的萝卜——心灵美。张飞是很可爱的，一切都按照美的方向走，不能完全按照京腔去念。演《尽瘁祁山》，饰演诸葛瞻的洪春华有一大段白全部用了普通话，就跟整台演出不搭调。其实中州语，稍微注意一下，就有京剧味道。

陈：何老师，省团在周口对它的发展有没有影响？或者说对越调剧种。

何：当然有了。我曾说（三大剧种）应该是豫剧、越调和曲剧，不管是从越调的历史，还是它在后来得的大奖，给国家做的贡献，都比曲剧多。但是剧团在周口，人家在郑州。人家说省里给你花了钱，你也不能给它挣面子啊，还不是都让周口捡便宜了。想想也好理解。关于要搬到郑州，我们不知想了多少次了。前几年省里来人跟周口市委商量，钱也批了，郑州的地也划了，市委书记董光峰不愿意，说不能他在任的时候，把越调剧团放走，周口的群众会骂他。这个团在周口是个名牌。还有个例子，王明义当时带着人去北京开招商会，本来想在人民大会堂举行，可是地区级没有这个资格，但是以省剧团的名义可以，就这样以省越调剧团的名义在人民大会堂开了这个会。这个团在周口吃亏大了。实际上，那些年剧团每次到郑州演出，都是排的新戏，我们一去郑州，那些省团就调侃说自己又要受领导批评了，说看看人家，你们排个戏难得很！

王：1963年去北京演出，我们游长城、逛故宫、颐和园这些，是总

理亲自安排的，所以国务院给我们安排大轿子车，还有份餐，别的院团都羡慕我们，说这是什么剧团，规格好大？！

何：是呀，申老师拜了马连良，当时很轰动。

王：轰动得很。袁世海很喜欢我们，帮了不少忙。你猜我们“五一”在哪？在天安门的观礼台上呢！

何：当时是这样，邓颖超看了《李天保吊孝》，总理没有看，他只看了《收姜维》，就让我们在那等。总理出国了，他们不让我们走，当时我们正要往天津去。等几天总理回来了，我们又在怀仁堂演了一场。演出结束后，总理让我们去跳舞，我们都不会。天爷啊！那时候地方戏演员谁会跳舞呀！那时候很多剧团到北京会赔钱，但我们团赚。

陈：你们除了为国家领导人演出，还对外商演吗？

何：对外演出好多呀！除了在怀仁堂、人大、政协礼堂演出外，其他统统都要钱，750元一场。

王：20世纪60年代一场750元可不得了。

何：除了晚上演出，礼拜天白天也有，北京有名的大剧场基本一个个演过来了。

王：他们都爱看，因为河南戏说话也好懂。你不知道，就一个《李天保吊孝》就轰动得很哪！

陈：资料显示省团首次晋京，北影厂已同意要拍电影，但后来没有拍成，直到“文革”后了。

何：当时崔嵬看中了《李天保吊孝》，说一定要把它搞成电影。1965年我们拍《扒瓜园》的时候，他让我和申老师去他家吃饭，他把设计好的版本都让我们看了，他想弄成一个水晶棺材，小二妮儿不是装死躺在棺材里嘛，他想让观众看到她在里面的表演。后来政治形势发展，

就没有拍成。“文革”结束后，古装戏恢复演出，我们在郑州演出一个多月，他又来看了，说回北京后一定要组织电影拍摄。但他不久就死了。他曾跟北影厂的厂长汪洋说一定要把越调《李天保吊孝》拍成电影，这是他的心愿。所以，后来汪洋就来郑州看了戏，敲定要拍《李天保吊孝》和《诸葛亮吊孝》。越调对河南的贡献很大，但现在是山高路远呀！

王：县剧团也就剩几个，跟豫剧当然比不了。

何：现在的剧团比着过去，已经不太讲究了。你想让人高看一等，你就得各方面都讲究。你不仅要和省里几个团去比，还要和国家的剧团比，要奔着这个目标。

陈：听您刚才说申老师演现代戏开始是不是有些找不到感觉？总是想着古装戏的那套。

何：她接触新东西都比较慢，但比较执着。

陈：申老师是在综合性上不如“大宝贝”？

何：她俩风格不同，“大宝贝”嗓子没有申老师好，但是在做戏和扮相这些上比她好，而且还聪明。申老师嗓子非常好，唱出来很有韵味。“大宝贝”死了以后，申老师刚来的时候也不适应，她是县剧团的，一天到晚在农村演出，游荡惯了，不是很讲究。不过，在拜马连良为师以后，她就很讲究了。在北京演出的时候，马连良和他爱人几乎是场场到，看完以后就给她说戏，我经常和她一起去马连良家。马先生在京剧界本来就是以演戏讲究著称的嘛！他还给越调剧团讲过课。把他请过去的。

王：广渠门外吧，在育婴堂，过去是收养婴儿的。

陈：他给你们讲了些什么？

王：表演、念白什么的。

何：有一点我印象很深，他说戏曲是从木偶来的，我们在上场的时候，出来以后不能如此转身（示范），这样就把两个腿给缠着了。他们京剧很规范，这点东西我到现在还记着。

王：申老师在拜师后确实非常讲究，都是老早就跑到化妆室化妆。

何：她的领口、袖口、靴子底儿、棉坎都是白的。还有扇子这些都很爱惜。化妆一定要漂亮！晚年她非常讲究。说实话，"文革"后她的《收姜维》唱得确实好！她爱买书，到哪儿演出，凡是诸葛亮的书，她都买来看。《三国》那么多人物，她都能记住，倒背如流。她就是执着得很！她嗓子好，《收姜维》最后一段能唱一百多句，袁世海先生都佩服。后来拍成电影改少了，精炼了。她很努力，排戏很苦的。她把唱腔哼下来，由别人记下了，修改以后让她再唱，但她学东西慢。靠弦的时候，经常先拿两盒烟给乐队，说"今天上午又是我的了啊"！她就是唱出来的。

陈：她自己参与创作过程吗？

何：参与呀，唱腔都是她自己先哼出来，由人记谱，她唱得重复的多，乐队再给她调整，她记不住，就一遍遍唱，直到熟了。这对演员来说也是一个提高。

王：当时的演员都没有音乐知识，就是这种方式。

陈：现代戏呢？不得有音乐设计？

何：她的那部分也还是自己先哼出来。因为她唱戏有自己的风格，乐队最后再根据剧情调整。

王：她自己弄的唱起来很顺，观众听着也顺。

采访时间：**2014年10月28日13：00—14：30**

采访地点：河南省周口市省越调剧团家属院田发根老师寓所

被采访人：田发根

采访人：陈琛

陈：田老师，1963年剧团首次晋京的时候演出《诸葛亮吊孝》了吗？

田：内部演了一场，指导员杨岩石说要留一手，等着下次晋京再演。

陈：杨岩石活动能力很强吧？

田：也不是，但他很懂戏，也爱才。

陈：申老师在1960年进团后，是不是剧团的戏路变了？

田：是的。“大宝贝”的戏路很宽，她也演《收姜维》。

陈：她什么戏都演？

田：生旦戏演得少些。

陈：申老师把您收为了弟子。

田：是的，那是1962年在商丘的时候。

陈：那时申老师就收徒了？

田：那是文化局做主跟剧团商量的，旧社会也有收徒弟的。

陈：申派是何时被广泛承认的？

田：拍电影之后。拍《李天保吊孝》时她没去，她在郑州153医院住院呢，那也是累病的。去北京拍电影前，省里组织了调演，当时在郑州西郊演出《诸葛亮吊孝》，那时中场还休息十分钟。休息的时候，她告诉我说：“发根，我心里有点不舒服，你给我弄点大烟。”

陈：还有大烟呢？

田：有，我就把烟头的烟丝去掉一点，放进去一点大烟让她吸。她什么话都没说，就接着下面的演出。后来大幕一拉上，她就倒在舞台上了。拉到医学院后，抢救了七天。后来转到了153医院去疗养，我们去北京拍电影。

陈：第一部电影她没去，她也没参加。

田：她还在医院疗养呢！在拍《李天保吊孝》的时候，陈怀皑跟团里说要拍《诸葛亮吊孝》，他之前也看过。团里说申老师正在住院，能不能拍电影还不好说。他就带着录音师到了郑州，在医院里跟申老师商量这个事儿。申老师一听要拍电影，那劲头来了。他问申老师现在能不能演出，申老师说能。当时跟医院商量，但医院不同意。因为她的病确实危险，心脏病又不能劳累。最后是申老师给医院打包票，说："我死了以后不让你们负责。你们只管放心！"就这样陈怀皑回到北京去研究角色、分镜头，申老师开始喊腔。一开始没有腔，有个十多天就喊出来了。那边《李天保吊孝》刚要结束，这边她开始进入北京电影制片厂。

陈：你们拍第二个电影还是人家找你们的？

田：是的，那时还是计划的，现在得自己花钱找人家。

陈：可能发行还能卖钱。

田：当时经济上不上太讲究，主要是国家有计划，各电影厂都有自己的任务。

陈：那你们的《收姜维》怎么是珠江厂拍的？

田：原来珠影厂的一个副厂长吧，他看过申老师的《收姜维》。那也是计划啊，他就派李鸣导演来找剧团协商这个事儿，这是人家厂党委定的。当时剧团还在农村演出，他就跟着团一段时间，看看演的戏，搞搞自己的电影构思和阐述。剧团回来后休息了十几天，1980年底就到广州拍电影去了，在那过的春节。

陈：这个电影拍了多久？

田：三个多月，导演反复修改构思，所以时间长。

陈：导演在重新修改构思的时候，你们就停工吗？

田：不是，镜头是事先分好的，比如今天拍哪几个镜头，就会通知剧组，剧组再通知演员去准备。早上5点化妆，有时到晚上12点了，一个镜头还没有呢，只有在那等了。灯光出了好多事儿呢！

陈：《收姜维》的本子不就是按照华而实先生修改的吗？

田：是的，他就加了姜母、姜妻那场戏。为啥加呢？过去老百姓看戏都是看生旦戏，也是为了争取更多的观众。

陈：是为拍电影找他修改的，还是之前已经改了？

田：拍电影的时候才改的，加了这场戏。刚才那是第一个原因。第二个原因是申老师为了让二申老师也拍一回电影。

陈：拍电影和平时演出不同吧？

田：那不一样。它是分着来的。像《诸葛亮吊孝》，先拍的是“小乔坐府”。

陈：为什么先拍这场？

田：陈导觉得陈静扮相好看，这场行当也比较齐全，先把这场拍好，就能稳住大家的心。以后再拍其他场的时候，如果哪个演员病了，也可以隔过去，先拍别的场次。这个跟在舞台演出就不一样，情绪上不能连贯。作为演员来说，就得掌握好自己的情绪。

陈：您是申老师学生，又一起合作那么多年，您对她的艺术和生活有什么认识？

田：我认为她在艺术上的成功主要是两点：一是她对党比较忠诚，

对人民比较爱戴。她从小家里很穷，通过唱戏把家里救活了，她有一种感恩的心情，凡是党要求的，她从不打折扣，不说是赴汤蹈火，但从不讲价钱。第二用毛主席的话来讲就是有为人民服务的思想，她心里时时刻刻装着老百姓。过去有句话，戏剧的市场就是广大老百姓。没有老百姓捧你，演戏谁看呢？你也成不了名。申老师最大的特点是跟老百姓很亲、很近。就是拍了电影在全国有名以后，不管她走到哪，不管是对谁，不论是司机、卖面条的，还是街上排队买煤的，让她唱戏，她从不说二话。她就那句话“只要大家爱听，我就爱唱！我不就是会唱两句戏嘛”！她就是这样一个心情。她脑子里没有高低贵贱之分，她见了上面的领导很尊重；到了基层和生产队，也是很尊重。她和老百姓打成了一片。

陈：在团里也是这样吧？

田：是的。就我知道的团里欠她钱的不少，但她从不计较。另外，一般的名演员对于舞美队什么的都有些看不起，但申老师从不。靠腔的时候，兜里一般都是放三两盒烟，给乐队先散发下去。有时下班了，她还说再来一遍，大家也都心甘情愿。但人无完人，她也有缺点，就是爱管闲事，特别是业务上的。过去讲究“三白”，她看到谁这方面不行，或者头发没有勒好，她照样去说。

陈：这不也是为了艺术嘛！

田：是的，但有些人不理解，觉得她管闲事。这是从另一个角度说嘛。

陈：那除了艺术，家庭生活呢？

田：她为了艺术，从来不讲家庭。

陈：应该是她的爱人去世后吧？

田：李大勋老师是申老师的大师兄，他在业务上对申老师要求相当

严。我也是听说的，有一次申老师某句没有唱好，李老师直接把她从舞台上踩下去了。

陈：其他方面呢？比如能不能帮申老师选本子什么的？

田：这都是艺委会的事儿。本身他是唱花脸的，不管这些事，无非是哪个戏定下来了，他谈谈自己的看法。他是个演员，也没多少文化。私人生活上，“文革”后，还没怎么开放，申老师烫了一个卷发，那时李大勋老师已经得病了。他看到申老师的头发，拿着剪刀到处撵她，非要把头发给她剪掉。他看不惯，思想不是很解放，但他对人是很好的。

陈：李老师去世后，申老师应该很孤单吧？

田：是的。最后，她是和二申老师相依为命的。二申老师走了以后，她就更孤单了。

陈：二申老师不是在许昌团吗？

田：过去都在项城团，后来申老师、李大勋老师、罗云几个人调到商丘专区团。二申老师就调到那了，本来是想来这个团的，杨岩石指导员把着，觉得她的技术一般，没有让她来。申老师从没讲过这个事儿，我也是从别处了解的。申老师家里就剩这个妹妹了。二申老师的爱人去世后，她经常来找申老师。申老师有次想让她妹妹演戏，导演不同意，她气得直哭，但还是服从了领导的安排。我现在觉得那时领导也是考虑简单，按照申老师的身份，应该把她妹妹调来，这样相互还能照应一些。就算不让她演出，能陪伴一下也好。那时人的思想太纯了！

陈：就您了解，申老师是如何塑造人物的，比如后来排这些新戏？

田：塑造人物上，一是信心比较高。她的文化并不高，扫盲班出身，但她爱学，不管到哪演出，只要关于三国的书，不论是小说，还是小人书、画片，她都要去买，然后自己去琢磨。另外，从唱的方面说，她比较虚心。她刚来的时候，毕竟县剧团跟地区剧团有些差距，在唱

腔、作风和表演上都有些距离。她很虚心，加上吕国英老师在业务上也是兢兢业业，在唱腔上真是给申老师一句句抠。过去演出后会管一顿饭，大家自觉端着饭碗，去她屋里讨论刚才的演出好坏，基本上排那些新戏都是这样的。当时是大家是自愿捆在一起，为了她，为了这个团。

陈：以申老师为主排了一系列三国戏，是申老师要求的，还是领导安排的？

田：过去排戏都是为了主要演员，团里领导也有这个主导思想。

陈：申老师有没有想要开辟其他角色？

田：她过去是唱小旦的，但长了一个男相，扮相确实不太好看，后来就慢慢唱须生了。另外，除了京剧，周围这些地方戏唱三国戏的很少。加上申老师也能承担起这个任务。所以，就以三国戏为她的主戏。袁世海不是说了"想起越调，就想起申凤梅；想起申凤梅，就想起越调"嘛。

陈：那申老师和三国戏成为越调的代表了。

田：是的。越调就是三国戏，三国戏就是唱越调。

陈：现在别的越调团也多移植了"两吊一收"。

田：在诸葛亮和三国戏上，他们远远赶不上申老师的创造。你看，《李天保吊孝》移植的多，《诸葛亮吊孝》还有些，《收姜维》移植的就少。后面这些戏都靠唱取胜。

陈：你们团是想把诸葛亮的戏排完。

田：是的，从《诸葛亮出山》到《尽瘁祁山》。不过好多戏现在都不好恢复了，主要是用人太多。

陈：申老师除了"男性"的一面，生活上有没有细腻的一面呢？

田：过去排哪个戏，都是要求演员这段时间都在处于角色的处境，

甚至做梦都是那个人物。申老师基本活在戏曲的世界里，没事的时候也在研究戏。

陈：申老师的性格也在发展吧？

田：生活上就不像个女的。

陈：刚来的时候就这样吗？

田：是的。但她相当虚心，不论是谁的话，只要对她表演有好处，她都会虚心接受，回去好好琢磨。即便是个小学员给她提意见，她都虚心接受。艺德真是高！

陈：团里是不是有京剧老师？

田：那是教武功的，原来一直都有，我没进团前就有。其中有个铁照义，他是上海人，也是被打成右派下放过来的。

陈：团里也接收了一些右派。

田：还有闵彬。他很有点子，在《李天保吊孝》和《诸葛亮吊孝》上出了大力。但1963年在北京演出的时候，虽然他跟着去了，但到怀仁堂给周总理演出，没有让他去。当时阶级斗争思想还是很严厉的。

陈：电影《诸葛亮吊孝》中的张飞怎么是由京剧界的马崇仁先生出演的？

田：他是马连良的儿子。当时饰演张飞的演员出了点事，领导没让他演，虽然已经录好音了，最后申老师找他师弟来了。

陈：您简单谈谈在《诸葛亮吊孝》中的鲁子敬这个人物的塑造。

田：首先是老师的教育和影响，其次是自己去体会人物。我着重去研究他的外交，这个人很忠诚、老实和可靠。在表演上也是从这些方面入手，是为了吴国的利益。虽然在台词上感觉他是一个两面派，但这是环境造就的。周瑜是他的同乡，他又赞同诸葛亮“连吴抗曹”的观点。所

以在塑造鲁子敬的时候要恰到好处，不可过。

主要参考书目

Jing Jin：Women Playing Men：Yue Opera and Social Change in Twentieth -Century Shanghai，University of Washington Press，Seattle，2009

[美]欧达伟著，董晓萍译：《中国民众思想史论：20世纪初期—1949年华北地区的民间文献及其思想观念研究》，中央民族大学出版社1995年版

[美]张信著，岳谦厚、张玮译：《二十世纪初期中国社会之演变：国家与河南地方精英，1900—1937》，中华书局2004年版

[日]渡边义浩著，李晓倩译：《关羽：神化的<；三国志>；英雄》，北京联合出版有限公司2017年版

[西晋]陈寿著，[刘宋]裴松之注，卢弼集解：《三国志集解》，中华书局1982年版

[西晋]陈寿著，[刘宋]裴松之注，金明、周成点校：《三国志》，浙江古籍出版社2000年版

[宋]苏轼著，王松龄点校：《东坡志林》，中华书局1981年版

[宋]高承撰，[明]李果订，金圆、许沛藻点校：《事物纪原》，中华书局1989年版

[宋]洪迈撰，夏祖尧、周洪武点校：《容斋随笔》，岳麓书社2006年版

[宋]周密著，钱之江校注：《武林旧事》，浙江古籍出版社2011年版

[元]《新全相三国志平话》，上海文学古籍刊行社1956年版

[元]关汉卿等撰，徐沁君校点：《新校元刊杂剧三十种》，中华书局1980年版

[元]陶宗仪撰，李梦生校点：《南村辍耕录》，上海古籍出版社2012年版

[明]罗贯中：《三国演义》，长江文艺出版社1981年版

[明]徐渭著，李复波、熊澄宇注释：《南词叙录》，中国戏剧出版社1989年版

[明]罗贯中著，[清]毛纶、毛宗岗评，刘世德、郑铭点校：《三国志演义》，中华书局1995年版

[明]罗贯中著，沈伯俊校注：《三国志通俗演义》，文汇出版社2008年版

[清]徐大椿著，吴同宾、李光译注：《乐府传声译注》，中国戏剧出版社1982年版

[清]李渔著，李德原译注：《李笠翁曲话译注》，天津古籍出版社1988年版

[清]李斗著，潘爱平评注：《扬州画舫录》，中国画报出版社2014年版

刘景向总纂，河南省地方史志编纂委员会、河南省档案馆编：《河南新志》，中州古籍出版社1990年版

陈翔华：《诸葛亮形象史研究》，浙江古籍出版社1990年版

陈幼韩：《戏曲表演概论》，文化艺术出版社1996年版

陈月英、于宏敏编：《河南戏剧活动报刊资料辑录（1907—1949）》，中国戏剧出版社2006年版

陈文新等主编：《明清小说名著导读》，长江文艺出版社2004年版

段荃法：《申凤梅传》，大众文艺出版社2003年版

傅谨：《新中国戏剧史1949—2000》，湖南美术出版社2002年版

国家统计局编：《伟大的十年：中华人民共和国经济和文化建设成就的统计》，人民出版社1959年版

高波群主编：《南阳地区戏曲志》，南阳地区文化局编印1988年版

高义龙、李晓主编：《中国戏曲现代戏史》，上海文化出版社1999年版

郭英德：《明清传奇史》，江苏古籍出版社2001年版

高小健：《中国戏曲电影史》，文化艺术出版社2005年版

河南省第一届戏曲观摩演出大会编印：《河南省首届戏曲观摩演出大会纪念册》，1957年版

河南省剧目工作委员会编：《河南地方戏曲汇编》（越调剧），内部发行1957年版

《河南省首届戏曲观摩会演剧本选》，河南人民出版社1957年版

河南省剧目工作委员会编：《河南传统剧目汇编》（越调），内部发行1962年版

何为：《戏曲音乐研究》，中国戏剧出版社1985年版

华而实：《华而实剧作集》，中国戏剧出版社1993年版

河南省文化厅编：《人民艺术家申凤梅》，河南省文化厅印1997年版

韩伟、李宗南主编：《许昌戏曲志》，河南省许昌市文化局印1998年版

何满子：《图品三国》，上海三联书店2006年版

胡忌：《宋金杂剧考》，中华书局2008年版

洪子诚：《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》，北京大学出版社2010年版

《进一步贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针——中南区第一届戏曲观摩会演大会专集》，中南人民文学艺术出版社1953年版

纪根垠：《柳子戏简史》，中国戏剧出版社1988年版

李翎：《灯下谈戏》，中国戏曲志河南卷编辑部编辑出版1989年版

流沙：《宜黄诸腔源流探——清代戏曲声腔研究》，人民音乐出版社1993年版

李立志：《变迁与重建：1949—1956年的中国社会》，江西人民出版社2002年版

罗云：《艺耕集》，中国戏剧出版社2002年版

刘景亮、谭静波：《中国戏曲观众学》，中国戏剧出版社2004年版

廖奔：《中国戏曲声腔源流史》，人民文学出版社2012年版

刘洪涛主编：《邓州越调》，河南文艺出版社2013年版

刘祯：《戏曲学论》，学苑出版社2013年版

鲁迅：《中国小说史略》，译林出版社2014年版

李泽厚：《美的历程》，三联出版社2014年版

梅兰芳口述，许姬传笔录：《舞台生活四十年》（第一集），平明出版社1952年版

梅兰芳：《我的电影生活》，中国电影出版社1962年版

闵彬、冯波、岩石、赵怀荣整理：《李天保娶亲》，河南人民出版社1980年版

马紫晨主编：《中国豫剧大词典》，中州古籍出版社1998年版

马炎心、贾凤翔：《越调皇后毛爱莲》，中国戏剧出版社2003年版

马紫晨、纪俊娟、王汉伟：《河南曲剧》，河南文艺出版社2009年版

马紫晨、黄莉丽、王梦莹、夏娜：《河南越调》，河南文艺出版社2010年版

马炎心、王克主编：《许昌越调》，河南人民出版社2012年版

南阳地区地方史志编纂委员会编：《南阳地区志》，河南人民出版社1994年版

钮骠主编：《中国戏曲史教程》，文化艺术出版社2004年版

项城越调剧团整理、赵抱衡整理：《越调<；收姜维>；剧本与曲谱》，河南人民出版社1959年版

石磊：《二十世纪中国戏曲改革启示录》，中国戏剧出版社1999年版

沈伯俊、谭良啸编著：《三国演义大辞典》，中华书局2007年版

田根胜：《近代戏剧的传承与开拓》，上海三联书店2005年版

王利器辑录：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版

王艺生：《越调传统剧目汇释》，河南省戏剧研究所、中国戏曲志河南卷编辑部编辑出版1987年版

王俊、方光诚：《湖北戏曲声腔剧种研究》，中国戏剧出版社1996年版

王新民：《中国当代戏剧史纲》，社会科学文献出版社1997年版

孟祥荣：《武圣关羽》，湖北人民出版社1998年版

王中民：《王中民剧作选》，远方出版社2002年版

王学泰：《游民文化与中国社会》，同心出版社2007年版

魏天葆：《河南越调音乐概论》，中国戏剧出版社2008年版

徐子方：《明杂剧史》，中华书局2003年版

叶德均：《戏曲小说丛考》，中华书局1979年版

艺生（执笔）、文灿、李斌：《豫剧传统剧目汇释》，黄河文艺出版社1986年版

余从：《戏曲声腔剧种研究》，人民音乐出版社1990年版

于得水：《珠影人与珠影的路》，广东旅游出版社1999年版

余从、王安葵主编：《中国当代戏曲史》，学苑出版社2005年版

袁菁、段振清整理：《袁世海艺术论谈文集》，文化艺术出版社2012年版

赵抱衡、杨克成搜集整理：《河南越调音乐》，郑州市文化局内部

编印1959年版

周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社1979年版

朱一玄、刘毓忱编：《三国演义资料汇编》，百花文艺出版社1983年版

中国戏曲志河南卷编辑委员会：《河南戏曲史志资料辑丛》，中国戏曲志河南卷编委会出版1985年版

张朴夫、冯波：《活诸葛申凤梅》，中国戏剧出版社1988年版

周口地区文化局：《周口地区戏曲志》，中国戏曲志河南卷编辑委员会出版1988年版

《中国民族音乐集成》河南省编辑办公室：《中国戏曲音乐集成·河南卷·越调音乐》，征求意见稿1989年版

庄锡昌、顾晓鸣等：《多维视野中的文化理论》，浙江人民出版社1987年版

周斌主编：《平顶山市戏曲志》，文化艺术出版社1991年版

《中国戏曲志·河南卷》编辑委员会：《中国戏曲志·河南卷》，文化艺术出版社1992年版

《中国戏曲音乐集成·河南卷》编辑委员会：《中国戏曲音乐集成·河南卷》，中国ISBN中心出版1993年版

张庚主编：《当代中国戏曲》，当代中国出版社1994年版

张永和：《马连良传》，河北教育出版社1996年版

郑传寅：《传统文化与古典戏曲》，湖南人民出版社2004年版

张福祥：《老漯河说漯河》，香港天马图书有限公司2005年版

朱哲主编：《中国文化讲义》，武汉理工大学出版社2006年版

张振立主编：《河南越调》，河南人民出版社2009年版

朱一玄编、朱天吉校：《明清小说资料选编》，南开大学出版社2012年版

后 记

从2014年春到2015年正月，我陆续走访了当时河南保留的六个国营越调剧团：河南省越调剧团、社旗县越调剧团、邓州市越调剧团、许昌市越调剧团、襄城县越调剧团、扶沟县越调剧团和一个民间职业剧团——邓州孟楼越调剧团，与近三十位老师交谈。他们待我都很热情，和他们聊天更是一种精神洗礼，不仅让我重新认识了越调，也让我重新认识了剧团和演员。我为越调人的坚守而感动，更为申凤梅的艺术人生而感动。

我曾宽慰自己说2007年暑假跟着剧团到山西演出，偶然的一次观剧经历促使我选择跨专业考取了中国艺术研究院中国戏曲史方向的研究生。2015年初夏，博士论文完成，这可能是我戏曲研究生涯的终结，也是以我较擅长的方式默默悼念申凤梅老师逝世二十周年。然而，毕业后我还是选择了在高校继续从事相关专业的教学与研究，一个人从生活了六年的北京到一个陌生的城市，并没有仗剑走天涯的豪情与浪漫，只有如影随形的孤寂、伤感与落寞。对于越调，我当然又放下了。直到2016年3月末接到刘祯老师的电话，他说策划了一套“中国戏曲艺术与地方文化”的丛书，想让我承担《越调与三国文化》部分。实话讲，起初我蒙圈了，虽然做过一些越调的研究，但从三国文化这个新角度谈还是有困难的，重点是当时的论文写作过程很痛苦，已经对它产生了抵触情绪。好在我的理智再次战胜了感性，还是接受了这个新的挑战。工作后就没了“两耳不闻窗外事、一心只读圣贤书”的资格，时常感觉无助并无奈，

而如何将越调和三国文化恰当又新颖地结合起来也成了我的“心病”。庆幸的是我渐渐克服心理障碍，重新打开那些曾经辛苦搜集与整理出来的越调资料，思路一点点变得清晰起来。越调为人熟知确实是因为申凤梅，因为申凤梅的三国戏，那么申凤梅为什么要演三国戏？她为什么能成功演出三国戏？越调的三国戏有什么特点？为什么袁世海说“想起申凤梅就想起越调，想起越调就想起申凤梅”？这个人为什么是申凤梅？而“越调=申凤梅”的局面又会有什么问题？以三国文化为观看视角，原来也能重新描绘出越调的多彩面容。

在书稿的写作中，闻知杨百泉老师、何全志老师、田发根老师先后去世的消息，心情很久未能平复。不仅因为我和他们有过短暂的交往，更重要的是他们身上的好“玩意儿”就这样永久地消失了。至今仍不能忘怀杨老师盘腿坐在沙发上神采飞扬谈论他从李万春先生那里学来的关公戏，忽又怅然若失地感慨没人能继承下来的场景。何老师、田老师在生病期间聊得最多的不外乎还是越调，还是戏。愿他们在天堂安息！

书中的多数图片是我当年采访和近两年探寻河南三国故地时拍摄的，当然也离不开越调剧团和老师们的慷慨帮助，在此一并表示感谢！特别感谢罗云导演和魏天葆老师两位越调行家对我的支持。

感谢我的家人和亲朋好友，特别是赵明、郭家萍、张莹、薇薇，他们在我彷徨无助的时候给了我太多无私的支持。而这本书完成后，我也将开启一段新的人生征程。“青灯黄卷伴更长，花落银缸午夜香。”感谢它的陪伴与“磨炼”，也使我能躲开尘嚣，暂得于己，快然自足。

感谢江苏人民出版社的领导和编辑老师，并再次感谢丛书主编刘祯先生，你们为本书的顺利面世付出了辛勤的汗水，在此表示衷心的感谢。

受时间和水平所限，书中还有很多不足，还望读者见谅并不吝指正。谢谢！

陈琛

2019年春于卫河畔

冬月改定



中国戏曲艺术与地方文化丛书　主编　刘祯

道情戏与黄河文化

杨志敏　著

江苏人民出版社

版权信息

书名： 道情戏与黄河文化

作者： 杨志敏

出版社： 江苏人民出版社

出版时间： 2020-04-01

ISBN： 9787214172808

目录

总 序

中国戏曲具有悠久的历史、独特的魅力和深厚的群众基础，是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体。近年来，习近平总书记把弘扬优秀传统文化提到一个新的高度。2015年7月国务院印发了《关于支持戏曲传承发展的若干政策》，强调“坚持扬弃继承、转化创新，保护、传承与发展并重，更好地发挥戏曲艺术在建设中华民族精神家园中的独特作用”。戏曲的传承、保护与发展是一项系统工程，是现在和未来包括“十三五”期间文化发展的重要内容。中国戏曲是极具魅力的表演艺术，这种魅力在于它与观众的密切性，遂多须臾难舍之情；这种魅力还表现为中国戏曲所具有的生命力，古希腊、古罗马戏剧仅存斑驳风蚀的剧场残石断壁，古印度梵剧也遗响难觅，世界三大古老戏剧文化中，只有中国戏曲顽强地活在舞台上，活在观众中，这才是真正的艺术，穿越时空而魅力不减。中国戏曲有它的发展规律，繁衍滋长、起落更迭、此消彼长、雅俗交替，终至花部乱弹，各地方戏剧种遍地开花，浸入社会的每个角落、每处细胞，荷载着文化思想和道德教化的使命担当。

“百花齐放”使戏曲获得新生，进入21世纪以来的非遗保护和对弘扬优秀传统文化的倡导，使得作为非遗保护对象的戏曲再次启航，不断丰富百姓的精神生活，回归民间民俗，体现传统的厚重与隽永，承载现实的使命和责任。据原国家文化部2017年12月26日全国地方戏曲剧种普查数据，截至2015年8月31日，全国共有348个剧种。这个统计数字令人振奋，是2001年5月18日昆曲艺术被列入联合国教科文组织非遗代表作以

来，特别是国家启动和实施非物质文化遗产保护措施的一个重要指标。

“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划和编撰，正是基于这样一种深邃和广大的背景，是贯彻和落实上述国家目标而做的尝试和努力。本丛书以体现戏曲的地方性、民间性为宗旨，以颇具特色的地方戏为切入点，找到它与传统文化、地方文化、民俗文化、宗教文化之间历史联系的最佳透视角度，在突出戏曲艺术地方色彩的同时，挖掘、展示它与传统文化、地方文化的历史渊源和精神内涵，让人们真正了解、认识非物质文化遗产——戏曲的历史形态和现实生态面貌，从而更具体、直观和深刻地认知我们的传统文化和地方文化，并关注传统戏曲向现代戏曲的文化转型，着眼社会和学界共同关注的问题，力求从不同的角度，全面、系统地反映地方戏曲剧种和地方文化的不解之缘和最新研究理念。

有别于以往专注于对戏曲本体的研究，该丛书的视角是文化。我们知道，每个剧种有其鲜明的地域特色，它的孕育和形成是地方文化和艺术交流融合的产物，是历史的凝结，是地方艺术，也是地方文化，是地方文化活态的一张名片，因而极具历史价值、文化价值和艺术价值。文化视角可以让我们从一个更为广阔和深刻的维度，去剖析、认识和理解戏曲剧种和戏曲艺术。考虑到以往人们对小剧种和民间戏剧的忽略，以及它们在非物质文化遗产中的价值和意义，我们在挖掘大剧种有特色选项的同时，对小剧种和民间戏剧给予了更多关注。

本丛书主要的着眼点和期待实现的创新性体现为：

一、确立和回归戏曲的文化属性。戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。以前人们的研究，多关注它的艺术特性，这固然是戏曲的重点和本体，但缺乏对剧种整体的文化认识。戏曲剧种在走向精致化的同时，也走向了狭隘。对于地方剧种，文化是其第一属性，本丛书的视角就是恢复和重建对戏曲这一根本属性的理解。

二、真正认识戏曲的民间本质。戏曲是一种舞台艺术，也是一种大众艺术，是这两种艺术的叠加。在非遗保护之前，我们更看重前者、强化前者，这造成戏曲发展某种程度的舍本逐末，远离民间，远离观众，致使戏曲危机不断。而无疑，民间才是哺育戏曲的沃土。

三、剧种之别，不仅是艺术的、表演风格流派和音乐方言的，更是文化的，尤其是地方文化。地方文化对于剧种的形成和剧种风格特色的确立，具有深层的、精神性指标价值，对戏曲和剧种的文化读解，会有一种比较全面、系统的文化生态视野和宏观把握。

四、一个剧种与地方文化的关系不是单一的，而是复合多元的。但无疑，属地文化与此剧种的关系最具代表性，应该以属地文化为论述主体，兼涉其他文化，客观反映其与该剧种的关系，而非选择性地有意拔高或贬抑，应该是该剧种与属地文化及其他文化的共生共融。

本丛书力图兼顾学术与通俗、戏曲与文化、历史与现状、民间与文人、专业与普及，作者均为在该剧种领域有专业研究成果的学者，以青年学者为主。他们思想活跃，学术功底扎实，既有丰厚的文献基础，又有专业精神和开阔的文化视野，依托学术研究之基础，深入浅出，雅俗共赏，旨在为国内外读者奉上一套较为全面反映中国戏曲剧种和地方文化精神内涵的高质量文化丛书，架起一座非专业人士、普通读者走向戏曲艺术的“津梁”。

刘　祯

2018年7月于北京

绪 论 黄河文化与戏曲

打开中国地图，北有黄河，南有长江，一江一水从世界屋脊出发，千百年来奔腾不息，哺育了伟大的中华民族，孕育了灿烂的华夏文明。尤其是黄河，在中华文明中扮演着重要角色，甲骨文《卜辞》中曾有这样的条目：“辛未，贞，求禾高祖河于辛巳，酏燎。”殷人将黄河称之为“高祖河”。黄河是中华民族的母亲河。2019年，习近平总书记考察河南郑州并主持召开黄河流域生态保护和高质量发展座谈会，在座谈会上，习近平指出，千百年来，奔腾不息的黄河同长江一起，哺育着中华民族，孕育了中华文明，早在上古时期，炎黄二帝的传说就产生于此。在我国五千多年文明史上，黄河流域有三千多年是全国政治、经济、文化中心，孕育了河湟文化、河洛文化、关中文化、齐鲁文化等，分布有郑州、西安、洛阳、开封等古都，诞生了“四大发明”和《诗经》《老子》《史记》等经典著作。九曲黄河，奔腾向前，以百折不挠的磅礴气势塑造了中华民族自强不息的民族品格，是中华民族坚定文化自信的重要根基。黄河流域，更是产生了丰富多彩的艺术形式，作为传统文化代表的戏曲，亦受黄河文化影响深远。

一、何为黄河文化？

黄河犹如一条长带，自西向东贯穿中国北部。地质和考古学家经过研究表明，中华文明自现在系统上溯至最早的直系源流仰韶文化，便发生于黄河流域的黄土地带。黄河流域气候较为温和湿润，雨量充沛，土壤肥沃，四季分明，非常适宜人类居住和生存，所以黄河流域是世界上最早出现人类活动的地区之一。“在四个大河文明古国中，唯有中华文明没有中断，是连续的大河文明，而其他大河文明如古埃及、两河流域、恒河文明均发生中断。”中华文明延续至今，仍生生不息、铮铮向荣，与黄河文化的强大生命力和繁衍力密不可分，那么，何为黄河文化？

第一本系统论述黄河文化的专著，是著名地理学家侯仁之先生主编的《黄河文化》，该书以城市作为黄河文化变迁的代表加以论述。许平、鲁枢元、陈先德等主编的《黄河文化丛书》，分为宗教、民食、艺术、服饰、住行、民俗、黄河史、黄河人等多卷，把黄河流域所出现的全部文明成果都视为黄河文化的要素。著名历史学家、古文字学家李学勤和徐吉军主编的《黄河文化史》，对于狭义和广义黄河文化做出较为明确的界定。

> 从内涵来看，广义上的黄河文化，应是一种以黄河流域特殊的自然地理和人文地理占优势及以生产力发展水平为基础的、具有认同性和归趋性的文化体系，是黄河流域文化特性和文化集结的总和或集聚。通俗地讲，黄河文化就是黄河流域人民在长期的社会实践中所创造的物质财富和精神财富的总和，它包括一定的社会规范、生活方式、风俗习惯、精神面貌和价值取向，以及由此所达到的社会生产力水平等等。而狭义上的黄河文化，则是历史学意义上的文化。
>
> ……
>
> 黄河文化主要属于一种小生产的和封建宗法制的农业文化，一种以一家一户为社会细胞形态的自然经济型文化，一种藉助于行政权力支配社会以确保中国传统农业生产方式

和“大一统”社会政治结构的文化。

> 总之，黄河文化是一个时空交织的多层次、多维度的文化共同体。她的内涵十分丰富，博大深邃，包括政治、经济、军事、艺术、哲学、科技、教育、语言文学、史学、宗教、民间信仰、道德规范和社会生活习俗等方面的内容，即文化概念中所包含的思想模式、情感模式和行为模式。

这一概念指出了黄河文化在精神领域和物质领域的内涵外延，在学界得到广泛认可。

牛玉国在《传承黄河文化，弘扬黄河精神推进“四位一体”协调发展》一文中，也指出黄河文化的三个特点：先导性、开放性、“多源一体”性，并在此基础上总结：

> 广义上的黄河文化，即人类在与黄河长期相处过程中形成的物质财富和精神财富的总和；狭义上的黄河文化则是指观念形态的文化，主要包括与黄河密切相关的思想意识、价值观念、精神成果等。

他同时指出，黄河文化是我国经济社会繁荣发展的标志、民族精神的象征、推进黄河治理开发的智力源泉和精神动力。“以黄河文化为纽带，将黄河工程、黄河经济、黄河生态牢牢联结在一起，起到精神保障和智力支撑的作用，产生文化层面上的持久推动和深远影响。”

从上可知，关于黄河文化的界定和功用，已经有了较为科学全面的认识。

保护、传承和弘扬黄河文化意义重大，对此习近平曾有论述，“黄河文化是中华文明的重要组成部分，是中华民族的根和魂。要推进黄河文化遗产的系统保护，守好老祖宗留给我们的宝贵遗产。要深入挖掘黄河文化蕴含的时代价值，讲好‘黄河故事’，延续历史文脉，坚定文化自信，为实现中华民族伟大复兴的中国梦凝聚精神力量”。

综上可知，黄河文化的重要价值和意义，戏曲文化作为“生于斯长于斯”的艺术代表，是黄河文化的重要组成部分。

二、黄河流域戏曲活动

黄河流域优越的自然条件，自诞生之日起，就是人类活动最频繁和最密集的地区之一，戏曲活动也尤为发达。早期的图腾崇拜和多神信仰中，先民以诗、乐、舞、戏等艺术活动敬天祀祖，同时也作为紧张生产生活之余的娱乐调剂。如在《吕氏春秋•古乐》中有这样的记载：

> 昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阕：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总万物之极》。

从中仿佛可以看到先民载歌载舞的庆祝活动场面，而葛天氏，作为原始的先民部落，就生活在今黄河流域的河南商丘一带。

戏曲，作为诗乐舞一体的综合艺术，更是较早萌生于黄河流域的广袤土地，如在汉代张衡《西京赋》中所描绘的“总会仙倡”，从中可以看到早期戏剧表演的因子：

> 华岳峨峨，冈峦参差。神木灵草，朱实离离。总会仙倡：戏豹舞罴；白虎鼓瑟，苍龙吹篪；女娥坐而长歌，声清畅而委蛇；洪涯立而指麾，被毛羽之襳俪。度曲未终，云起雪飞，初若飘飘，后遂霏霏。复陆重阁，转石成雷，礔砺激而增响，磅礚象乎天威。

“‘总会仙倡’是一段很优美的歌舞戏，由艺人扮作神仙、猛兽等进行表演。”西京就是现在的陕西省会西安，也位于黄河流域。

隋末的《踏谣娘》，是男女对演的歌舞戏，故事源于北齐河内地区（今河南北部），“剧情是：有一对姓苏的夫妇，丈夫自号‘郎中’，丑陋懒惰且酗酒，其妻貌美贤惠。丈夫每醉归，便殴其妻，其妻积苦，便向众人哭诉。剧中有殴妻、妻怨、殴斗诸情节。戏的前半是苏氏歌舞，后半表演夫妻追打。苏氏歌舞采用踏歌舞的形式，并有场外和唱，故称‘踏谣’”。“踏谣娘”是中国戏曲发展史上关键一环，亦产生于黄河流域

的河南一带。

唐代作为我国封建时代经济文化的一个高峰，其强大的文化向心力以黄河流域的长安—洛阳为中心波及全国，戏剧艺术发展迅速，歌舞剧、参军戏、傀儡戏都相当盛行。

宋王朝的建立，开启了中国艺术史上最为辉煌灿烂的繁荣时期，“作为宋代文化全面繁荣的重要标志，就是传统的雅文化与新兴的都市俗文化交相争胜，……这种前所未有的优越文化氛围，为结胎滋生于隋唐之间的戏剧形态提供了得天独厚的生长环境，使之得以从优戏、歌舞戏、参军戏等结合而成的母体上孕育成型，并逐渐实现与诸般杂艺的分离，形成其兼具众艺之长而又独具特色的戏剧体式”。这就是北宋杂剧。北宋杂剧的繁盛状况，从《东京梦华录》中可见一斑，瓦肆之内，教坊乐伎与勾栏班社“更互”表演杂剧，上自皇帝近臣，下至黎民百姓，相率观剧，“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”。而此时的东京，就是与黄河命运休戚相关的今河南开封。

金元时期，以杂剧、说话、诸宫调为代表的通俗文学获得了长足发展，进入了“真戏剧”（王国维语）阶段。元代，蒙古的铁骑踏碎了汉族文士读书的梦想，却意外造就了元杂剧海纳百川、雄视今古的艺术奇观，大量作家、作品纷纷涌现，如山东，“元人钟嗣成的《录鬼簿》和明初无名氏的《录鬼簿续篇》中记载的山东籍戏曲作家，共28人，能歌擅唱者4人”。东平是元代重要的戏曲活动中心，杂剧作家辈出，有高文秀、张时起等人。山东东平也位于黄河中下游地区。

明清时期，花雅争胜，戏曲活动更为活跃，伴随着民间地方戏的兴起，“民间地方戏，继承了弋阳诸腔在民间流布、演变的传统，吸收了昆山腔的艺术成就，……它们突破了杂剧传奇联曲体形式，创造了板式变化为主的‘乱弹’形式，……从此，我国戏曲跨入了一个新的历史阶段，即‘乱弹’时期。其主要标志，就是梆子、皮黄两大声腔剧种在戏曲舞台上取代了昆山腔所占据的主导地位，从而是戏曲艺术更加群众化，

更加丰富多采”。这些梆子腔戏流传至今，依然弦歌不断。据常静之统计，以及寒声在？中国梆子声腔源流考论？中对50个唱梆子腔剧种流布范围核查所绘制的？中国梆子腔流布示意图？所示，也涵盖了黄河流域的大部分地区。如秦腔、同州梆子、中路梆子、北路梆子、上党梆子、豫剧、宛梆、河北梆子、西调、山东梆子、莱芜梆子、枣梆等。正如吴乾浩论述，“梆子声腔剧种体系最适应中华民族黄河流域的地理环境。跨四川、甘肃、内蒙古、山西、陕西、河南、宁夏等地，都在黄河流域范围内，可以说黄河流域哺育了梆子声腔剧种，梆子声腔剧种是最接黄河流域地气的艺术品种”。

除了梆子声腔剧种外，黄河流域亦诞生了大量的地方小戏，它们活跃于乡间里巷、传唱于村妇野叟，与梆子腔系互为里表，构成了黄河流域蔚为大观的戏曲文化。道情戏即为其中之一。

三、黄河文化与道情戏

全国共有20种道情戏，主要集中分布在以黄河流域为中心的广大北方地区。黄河是滋生和哺育道情戏的温床。

从源流上看，道情戏萌于道教、形于曲艺、成于戏曲，受黄河流域较为一致的地理环境、民风习俗、语言交通、宗教信仰等因子影响，在以梆子声腔为代表的地方戏崛起背景下，曲艺道情突破自身局限，广泛吸收其他艺术形式，进而在黄河流域滋生萌芽，至今活跃于黄河两岸。

从分布上看，道情戏呈点状分布在黄河沿岸。“整体呈带状，局部呈组团”的分布格局，具体表现为：一条分布带、四个组团。一条分布带即沿黄河流域成带状，四个组团即鲁东中心、豫东淮北中心、山陕中心和陇东中心。这四个中心也与黄河文化内部的三秦文化、中州文化、齐鲁文化等较为一致，是黄河文化对沿岸戏曲关系影响的投射。

从音乐剧目上看，道情戏“板腔化”的音乐体制，富有乡土特色的唱词衬字，“忠孝劝善剧”“家庭生活剧”等代表性剧目，与黄河流域农村农民的生活、语言、风俗等都有最直接、最紧密的联系，也是表达乡间民众思想、情感、意志、愿望的艺术工具。

……

道情戏是黄河文化与戏曲文化交融碰撞的产物，为我们考察黄河与戏曲两者关系提供了一个新的视角和维度。

因此，本书在笔者博士论文《黄河流域道情戏研究》的基础上增删改定，全书共分为七个章节，分别为“道情戏的定义和种类”“黄河文化与道情戏的形成”“黄河与道情戏的空间分布”“黄河文化与道情戏剧

目”“道情戏的艺术特征”“道情戏的乡土特色”“20世纪以来道情戏研究回顾”等方面，以期对道情戏与黄河文化进行综合考量和探究。笔者初出茅庐，囿于学识所限，许多观点较为粗浅鄙陋，意欲此书抛砖引玉，就正于方家。

第一章 道情戏的定义和种类

第一节 “道情”释义

研究道情戏，道情是无法绕过的重要一环。然而，道情的性质和面貌又是多样的。它是道教教徒抒发心志、宣扬教义的布道工具，又是文人士子直抒胸臆、嬉笑怒骂的诗词散曲和雅韵稀声；它是书肆茶馆、街头巷尾、乡村原野中民间艺人求食谋生的手段和职业，又是百姓喜闻乐见、于节庆民俗中惯用的艺术形式。它的复杂和多变引起了诸多学者的讨论和关注。道情的本来面目究竟如何？笔者首先对道情的称谓进行释义，力图正本清源。

关于道情的定义，流传最广的是《中国大百科全书•音乐舞蹈卷》

“曲艺音乐”中“道情”的词条：

> 以渔鼓和简板为主要伴奏乐器，也称渔鼓或渔鼓道情。流传各地的有陕北道情、义乌道情、湖北渔鼓、湖南渔鼓、山东渔鼓、广西渔鼓、四川竹琴、河南坠子等。道情源于唐代道曲，为道士传道和募化时所唱的歌曲。唐代道教盛行，以道教故事为题材，宣扬安贫乐道、无荣无辱的出世思想的道曲如《九真》《承天》等应运而生。道情至明清有较大发展，题材有所扩大，演唱者也不局限于道士。道情以唱为主，以说为辅助，也有只唱不说的……

这个说法多为后学沿用，对此，有学者提出不同的意见。车锡伦先

生认为，“这种说法，没有研究者提出过文献依据，也没有研究者认真论证过，但人云亦云，说来说去，似成定论”。汪玉祥也提出，道情源于唐代的《九真》《承天》等道曲，“这个说法既笼统粗疏，也未追溯至道情的真正源头”。


嗩吶　魚鼓簡子

三才圖會　器用三卷

嗩吶

其制如喇叭七孔首尾以銅爲之管則用木不知起於何代當是軍中之樂也今民間多用之

魚鼓簡子

截竹爲筒長三四尺以皮冒其首（皮用豬膋上之最薄者）用兩指擊之又有簡子以竹爲之長二尺許濶四五分厚半之其末俱略反外歌時用二片合擊之以和者也其制始於胡元

[明]王圻、王思义编集《三才图会》（中）有渔鼓、简子的形制与介绍

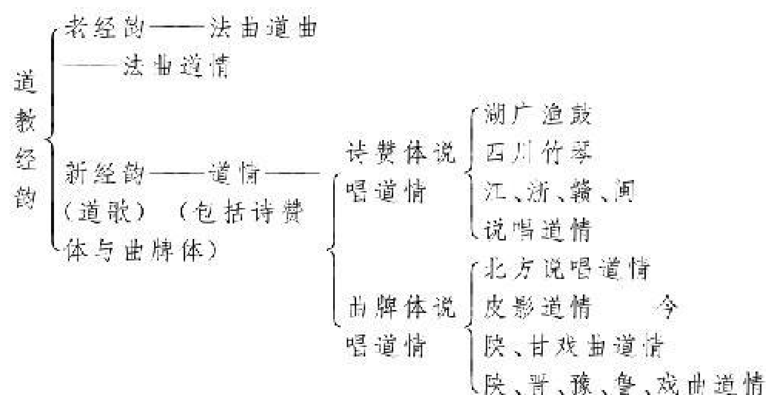
图片来源：《三才图会》，上海古籍出版社，1988年版，第1134页

《中国大百科全书•戏曲曲艺卷》中也有“道情”词条，与“道情戏”词条一并叙述：

道情戏：戏曲剧种。指流布于民间的说唱道情，在不同地区与当地戏曲艺术相结合而发展形成的各地戏曲道情。有的地方称道情为渔鼓或竹琴，现在多数仍为说唱形式。

道情，源于唐代道教在道观内所唱的“经韵”，文体为诗赞体。后吸收词调、曲牌，演变为在民间布道时演唱的“新经韵”，也称“道歌”。据南宋周密《武林旧事》记载，淳熙十一年（1184）宫中唱的道情，与鼓子词相类似。又据明人记载“渔鼓、简板始于宋朝”，而这两件乐器正是道情所专用的。由此可知，至迟于南宋时已有曲白相间说唱故事

的道情存在了。后来，道情中诗赞体的一支主要流布于南方，仍多为说唱道情；曲牌体的一支主要流布于北方，并在陕西、山西、甘肃、河南、山东等地发展为戏曲道情。它以【耍孩儿】【皂罗袍】【清江引】等为主要唱腔，吸收和采用秦腔或梆子戏的一些锣鼓、唱腔、表演、剧目，以及民歌、小戏，逐步形成为各地的道情戏。其形成的时间，大约在梆子腔兴起之后的清代末叶。其变化脉络如下图：



此则词条勾勒了道情到道情戏的历史，亦认为道情来自唐代的道歌，并引用《武林旧事》中的材料，认为“至迟于南宋时已有曲白相间说唱故事的道情存在了”。

此外，也有一些学者对道情起源提出不同的观点。日本的泽田瑞穗认为，道情是以宋代的“步虚词”为基础发展而来。陈汝衡的《说书史话》，则从《新唐书•礼乐志》中“调露二年……高宗自以李氏老子之后，于是命乐工造道调”等材料，探究道情的起源。郑振铎则认为，“道情之唱，由来甚久。元曲有仙佛科；元人散曲里复多闲适乐道语。道教的词集在《道藏》里者不少。曲集亦有《自然集》等”。从元代的散曲中追溯道情的起源。争论的重点就集中在道情的起源上。

我们先从“道情”二字正本溯源，道情一词，早在南朝谢灵运的《述祖德诗》（其二）中已经出现：

中原昔丧乱，丧乱岂解已。崩腾永嘉末，逼迫太元始。河外无反正，江介有圮。万邦咸震慑，横流赖君子。拯溺由道情，龛暴资神理。秦赵欣来苏，燕魏迟文轨。贤相谢世运，远图因事止。高揖七州外，拂衣五湖里。随山疏濬潭，傍岩艺枌梓。遗情舍尘物，贞观丘壑美。

蹴

濬

谢灵运以此诗称颂祖德，关于道情二字，李善对此有注：“拯，济也，溺，没也。《孟子》曰：‘天下溺，则援之以道。’《庄子》曰：‘夫道，有情有信’。”意为以仁道、有道的情感拯救处于苦难中的人民。可见早期道情，为有道、仁道之情，并无道教意蕴。

唐代已出现题名为“道情”的诗，如唐初王梵志的《道情诗》：

我昔未生时，冥冥无所知。

天公强生我，生我复何为？

无衣使我寒，无食使我饥。

还你天公我，还我未生时。

王梵志作为一个“信奉佛教又不那么虔诚的在俗佛徒”，诗中佯狂和讽世的情调更多是受佛教思想的浸染，道情二字与道教关联不大。此外，白居易也有《岁暮道情》（二首），其一如下：

壮日苦曾惊岁月，长年都不惜光阴。

为学空门平等法，先齐老少死生心。

因为白居易信奉佛教，他诗中所指的道情，“具有抒发通过佛教顿悟恬淡心情的意思”。此外，敦煌文献斯坦因5648号文书中，也有几首题为“道情”的诗歌。摘录其中一首如下：

鹤辞林去羽初成，休向人间取次鸣。

透出碧霄云外□，直交天下惣闻□。

这些诗虽然残缺不全，但游佐昇判断，“这首诗前后并列写有佛教色彩很浓的诗篇，而在这些诗的后面则写着《梵本般若经》等等，因此可以认为，这是一份出于佛教徒之手的文书”。这位不知名的民间诗人肯定具有一定程度的佛教倾向。

五代名僧贯休也有名《道情偈》的诗四首，其一如下：

草木亦有性，与我将不别。

我若似草木，成道无时节。

世人不会道，向道却嗔道。

伤嗟此辈人，宝山不得宝。

“偈”为梵语（Gatha）的省音译，为讽诵、重颂之意。全诗写世人未领悟成道的方法，却嗔怪道不可得，主要表达佛教的旨趣。一些诗作虽然没有题名为道情，但在诗句中也常出现道情二字，如“为依炉峰住，境胜增道情”，“暇日无公事，衰年有道情；浮生短于梦，梦里莫营营”，“岁月怜清景，眠松爱绿阴；早年诗思苦，晚岁道情深”，等等。

可见唐代已有为数不少的道情诗存在。对此，车锡伦先生认为，“唐代题名道情的文学作品，都是诗歌，均与道教无关；而自唐代以下题为道情的作品，体裁和形式多样，也不可能用‘道士传道和募化时所唱的歌曲’来概括”。这些题为道情诗的作者，大都是佛教信徒。诗中所抒发的也多是淡泊心声的有道之情，与后世所指的与道教密切相关、表达超凡脱俗的艺术形式——道情，相差甚远。



[宋]苏汉臣，《杂技戏孩图》，内已有渔鼓和筒板的出现，团扇，绢本，现藏于中国台北博物馆

图片来源：杨永胜主编《中国传世名画》（第一卷），济南出版社2002年版，第105页

在早期载有道情的诗歌里，仅仅是“有感而发”之意，并非特指。后来道情一词在佛、道诗歌中均有出现，多为“道德之意”，与宗教相关。唐之后，道情已经脱离早期无具指意义的词汇，主要指与道教相关的艺术形式，以诗歌或说唱两种形态，广泛存在于道教及宣扬道教思想的活动中，两者时有交叉，并无明显的界限。



在窑洞前演出的陕北道情戏艺人（图片来源网络）

第二节 道情戏的定义

道情戏作为一个内涵及外延均比较明确的艺术门类的专称，自清末民初才逐渐清晰。新中国成立后尤其是20世纪80年代以来，伴随着对戏曲资料的整理和挖掘，才开始对道情戏进行较为规范的界定。关于道情戏的定义，有不同的说法。

最早对道情戏下定义是在1983年出版的《中国大百科全书•戏曲曲艺卷》：

> 道情戏，戏曲剧种。指流布于民间的说唱道情，在不同地区与当地戏曲艺术相结合而发展形成的各地戏曲道情。有的地方称道情为渔鼓或竹琴，现在多数仍为说唱形式。

1988年出版的《辞海•艺术分册》中也有对道情戏的定义：

> 戏曲的一种类别。曲艺道情或皮影道情受当地戏曲影响发展而成之戏曲剧种的统称。流行于陕西、山西、甘肃、河南、山东、宁夏、安徽、内蒙古等省、区。大多形成于清末以后。

1997年出版的《中国曲学大辞典》中对道情戏的定义：

> 戏曲剧种，指由说唱道情演变形成的剧种。……清中叶后，流行于陕西、山西、河南、山东等地的说唱道情，受秦腔、梆子戏的影响，发展为戏曲。起初是业余演唱，称为自乐班，后成立专业班社。

1999年《中国文学通典•戏剧通典》中对道情戏的定义：

> 道情戏，戏曲剧种。为北方一些地区在说唱道情基础上发展而成的多种戏曲道情的总称。说唱道情的渊源甚早，后受各地戏曲的影响，在一些地区发展为道情戏，其时间多在清后期及民初。

从上述可知，关于道情戏有多种不同的定义。差别多在于形成源流及时间上，在形成的源流上，有来源于曲艺道情或皮影道情等说法，皮影道情大多是从曲艺道情而来，新中国成立后，“戏改”中搬上舞台的道

情戏新剧种也是由皮影道情戏而来，因此以“曲艺道情和皮影道情”之说较为准确。关于形成的时间，有清中叶、清末、清末民初等不同说法。据笔者翻阅《中国戏曲志》所涉及道情戏卷，总体来说，清初已有道情戏剧种形成。



正在演出的道情皮影戏（图片来源网络）

通过以上考察，笔者对道情戏定义如下：

> 道情戏作为戏曲的一个类别，形成于清代以后，多流行于黄河流域，是由曲艺道情或皮影道情受当地戏曲、民歌等艺术形式影响，以代言体方式搬上戏曲舞台的剧种统称。

当然，关于道情戏的界定，并不是一个简单的定义所能涵盖。道情戏只是一个泛指，其下有多种不同的地方剧种。在戏曲的大家族中如何定位有不同的说法，有的按声腔系统划分，将其归入“民间歌舞系统”“说唱——戏曲腔系”；有的从民俗学角度，将其归入“民间小戏”之列。道情戏是作为一个独立的剧种还是戏曲系统，至今尚无定论。

2014年6月8日，当代戏曲艺术理论研讨会在中国艺术研究院举行，公布了戏曲剧种的八大认定标准：

一、具有“以歌舞演故事”这一中国戏曲的主要特征；二、唱念采用本民族和本地语言或本地官话；三、在音乐上形成了本民族或本地特色；四、在表演上分行当或形成角色类型；五、服装、扮相、道具有历

史形成的规制；六、创作和演出了一定数量具有本民族或本地色彩的剧目；七、出现了本地专业或业余演出团体和传承机构，传承人在本地区应具有较为广泛的影响力；八、剧种名称应具有广泛的群众基础，得到多数观众的认可。

对戏曲剧种有明确的划分标准，便于戏曲的分类和研究，固然是好，但相对于我国三百余种纷繁各异、形态万千的戏曲大家族而言，八个固定的标准又岂能完全涵盖？

于是，研讨会上戏曲研究所的专家在将八大标准公布于众的同时，与会代表围绕着八大标准衍生出了七大问题：一、同样称谓下不同种类的剧种如何认定？比如道情戏、采茶戏、花鼓戏各自名下又有多个种类；二、相似度高的剧种如何认定？比如，山东梆子与豫剧，吉剧与龙江剧等；三、名称相同，但性质不同的剧种如何认定？比如，曲剧有河南曲剧、北京曲剧，但二者在性质上截然不同；四、同根同源，却因种种原因名称不同的剧种如何认定？比如，歌仔戏与芗剧；五、新发现的民俗戏如何认定？六、在家族间传承的剧种如何认定？七、以乐器命名的剧种如何认定？比如胡琴戏。

其中，第一个就是关于道情戏，“同样称谓下不同种类的剧种如何认定？比如道情戏、采茶戏、花鼓戏各自名下又有多个种类”。更由此可见道情戏种类之繁多、界定之复杂，但这也正是道情戏独特的艺术魅力所在，它同源异流、姿态万千，又卓然独立、自成体系。对于道情戏的研究，要透过表象，把握其艺术精髓与实质内涵，从而深刻理解道情戏的定义。

第三节 道情戏的种类

关于道情戏种类的统计，有多种不同的说法。简述其主要数据如下。

1959年，为庆祝新中国成立十周年，《戏剧报》刊发《我国有多少剧种》，统计全国共有368种，这是对我国剧种的第一次普查，其中与道情戏相关剧种，山东：八仙戏、渔鼓戏、南官戏、兰关戏；河南：河南道情戏；山西：晋北道情、洪赵道情、晋南道情、神池道情、右玉道情；甘肃：陇东道情；陕西：陕北道情、关中道情等。共计道情戏12种（兰关戏与南官戏实为一种），虽然没有列出道情戏一类，统计也仅有名字，缺乏进一步介绍，但这是第一次对道情戏剧种的梳理，道情戏作为独立的个体走入研究者的视线。

1981年编著的《中国戏剧年鉴》录有《全国戏曲剧种概况》，是根据各省、市、自治区文化局所属有关单位为中国艺术研究院戏曲研究所提供的《剧种资料统计》编制而成，共计有剧种293个，这是第二次戏曲剧种的普查，其中涉及道情的剧种有9种。河南：道情（坠子嗡）；山西：神池道情、代州道情（代县道情）、韩家楼道情、临县道情、洪洞道情（洪洞道腔）；陕西：道情戏；甘肃：陇剧（陇东道情）；宁夏：宁夏道情等。较之第一次统计，此表数据编制较为详细，介绍了其别名、所用腔调、形成地点、形成时间、流布地区等。

1983年出版的《中国大百科全书》戏曲曲艺《所载》中国戏曲剧种表？，共有戏曲剧种317种，表中单列道情戏一类，下含有8种：关中道情、河南道情戏（坠子嗡）、洪洞道情戏、晋北道情戏（神池道情戏、左云、右玉道情戏）、临县道情戏（晋西道情戏、离石道情戏）、永济

道情戏、宁夏道情戏、陕北道情戏等。此外，还有被归入柳子戏的八仙戏以及单列的陇剧，实则共计10种道情戏。

余从著《戏曲声腔剧种》也录有《剧种一览》表，其中有道情戏14种。山东：蓝关戏（南戏）、渔鼓戏、八仙戏；河南：道情（坠子嗡）；山西：晋北道情（神池道情、右玉道情）、临县道情（晋西道情）、洪洞道情（道腔）、河东道情；陕西：关中道情（长安道情）、商洛道情（陕南道情）、安康道情（陕南道情）、陕北道情（三边道情、西凉道情、新道情）；甘肃：陇剧（陇东道情）、陇南影子戏（1959年改为由人扮演，搬上戏曲舞台）。此表在《中国戏剧年鉴1981》中《全国戏曲剧种概况》的基础上增补而成，丰富了道情戏的数量。

20世纪90年代，30卷本《中国戏曲志》历时16年编撰而成，是我国第一部由政府主持编写的反映各地区各民族戏曲历史和现状的专志，其中山东卷、河南卷、安徽卷、河北卷、山西卷、陕西卷、内蒙古卷、宁夏卷、甘肃卷等9卷，记载了相关各地道情戏的大量资料，据笔者统计，共计道情戏剧种19种。山东：渔鼓戏、蓝关戏（又称南官戏、兰关戏）、八仙戏；河南：道情戏（又称道情班、坠子嗡、灶火头戏）；安徽：道情戏（又称书戏、坠子嗡）；河北：黄骅渔鼓戏；山西：晋北道情（分神池、代县、应县三个流派）、临县道情、洪洞道情（又称道腔）、河东道情（有东路道情和西路道情）；陕西：关中道情（长安道情）、商洛道情、陕南道情、陕北道情（原称清涧道情，后分为三边道情和神府道情）；内蒙古：道情；宁夏：银川道情、盐池道情、中卫道情；甘肃：陇剧。在《中国戏曲志》各卷中，对道情戏的形成时间、流布地区、发展沿革、音乐剧目等有详细介绍，是研究道情戏的权威资料。

1997年，第一部以道情艺术为对象的研究专著《中国道情艺术概论》问世，作者武艺民先生深耕道情领域数十年，统计出全国戏曲道情

19种。山东：蓝关戏、八仙戏、渔鼓戏；河南：豫东道情戏；河北：邢台道腔戏；安徽：坠子戏；山西：晋北道情戏、晋西道情戏、洪洞道情戏、河东道情戏；陕西：陕北东路道情戏、陕北西路道情戏、长安道情戏、商洛道情戏、安康道情戏；甘肃：陇剧；宁夏：渔鼓戏、夏剧；内蒙古：内蒙古道情戏。其中邢台道腔戏、安徽坠子戏、宁夏渔鼓戏等都是第一次见著录，武艺民先生的说法多为近来学者采用。

2009年编撰的《中国民族民间艺术资源总目》（戏曲卷）中，也单独列有道情系类，共有13种，但是涵盖的内容已与上文中的13种不同，分别为晋北道情、临县道情、洪洞道情、河东道情、道情戏、蓝关戏、渔鼓戏、八仙戏、道情（河南）、陕北道情、陇剧、盐池道情、中卫道情等。

通过对上述引文对比，因统计方法、材料的不同，加上道情戏的动态发展，得出道情戏的种类也各有不同。

从宏观角度，对道情戏统计数量呈增长趋势，说明学界对道情戏的认识不断深化。

从个体剧种对比，也存在一些问题。

一是名称不规范。有的称为X X道情戏，有的称为X X道情，有的则将两者混合用之。准确地说，道情和道情戏是不同范畴，所指和能指皆不相同，在规范的学术用语中，都应使用X X道情戏以示严谨与区分。二是划分的层次、标准混乱。有的是独立的道情戏剧种，有的则是道情戏剧种分支，比如山西道情戏种类多，有的以地域命名，有的以市县乃至村庄命名，实际上这些名目繁多的道情戏大同小异，在对其艺术形式分析的基础上，可以划分为几个主流剧种加以概括，否则，极易造成道情戏认知的混乱。

结合道情戏的历史及现状，按照道情戏的定义，有必要重新厘清其种类，科学地界定道情戏所涵盖的范围。因此，笔者按照遵从历史渊

源、考察发展沿革、结合生存现状、参照官方认定和民间传统等原则，参考其他文献成果，梳理出道情戏剧种共计20种，列表如下。

道情戏种类及分布表

行政区	剧种名称	别称、分支	形成时间	流行地域	备注
山东	蓝关戏	又称南宫戏、兰关戏	清道光已盛行	披县及招远县部分地区	
	沾化渔鼓戏		清雍正年间	沾化县境内	
	八仙戏		清康乾年间	临淄市临淄区五路口村	
河北	黄骅渔鼓戏		1957年	河北省黄骅县沿海一带的冯家堡、赵家堡、岐口等村镇	由山东惠民地区沾化县传入
河南	太康道情戏	又称河南道情戏、豫东道情戏，也曾称道情班、坠子嗡、灶火头戏	清道光年间	周口、商丘、驻马店、开封、新乡、漯河等地	
安徽	界首道情戏	又称书戏、坠子嗡	清道光年间	阜阳地区	
山西	晋北道情戏	有神池道情戏、代县道情戏（又称繁代道情戏）、应县道情戏、右玉道情戏（左云道情戏为其分支）、兴县道情戏、静乐道情戏，兴县道情戏（李家湾道情戏为其分支）、怀仁道情戏等分支	清代中叶	晋北二十余县及内蒙古南部、陕北东部、河北省西北部等地	
	洪洞道情戏	又称洪洞道腔、洪赵道情戏，原称道教	清咸丰年间	晋南洪洞一带	
	临县道情戏	又称晋西道情戏，有离石道情戏、方山道情戏等分支	清初	晋西临县、方山、离石、柳林、中阳以及陕北佳县、吴堡等地	

行政区	剧种名称	别称、分支	形成时间	流行地域	备注
山西	永济道情戏	又称河东道情戏，分为东、西两路。有运城道情戏、韩阳道情戏等分支	新中国成立后	运城、永济韩阳镇一带	
内蒙古	道情戏	又称双山道情戏、凉山道情戏	清嘉庆年间	乌兰察布盟的凉城、丰镇、和林格尔、清水河等地	自晋北传入
陕西	陕北道情戏	又称清涧道情戏，有东路道情戏、西路道情戏（也称西凉道情戏、三边道情戏）、南路道情戏（有清涧道情戏和子洲道情戏之称，因清涧道情戏影响较大，又有以清涧道情戏统称）、北路道情戏（有神府道情戏和府谷道情戏分支）四路，后按时间发展又分为“老道情”和“新道情”	清道光年间	延安、榆林、绥德、子长、横山、清涧、子洲、神木、府谷一带	
	关中道情戏	又称长安道情戏、西府道情戏，蓝田道情戏为其一个分支	1959年	长安、临潼、蓝田、户县、咸阳、兴平等地，尤以西安市郊的灞桥、三桥等地最为有名，向西流布到西府宝鸡、岐山、眉县、长武、礼泉、扶风等县市，向东流播于东府大荔、蒲城等地	
	商洛道情戏	由皮影戏搬上戏曲舞台	1956年	盛行于洛南、商县县境，流行于丹凤、镇安、山阳、商南、柞水等县	由关中临潼道情艺人“白米虫”传到商洛

续表

行政区	剧种名称	别称、分支	形成时间	流行地域	备注
陕西	安康道情戏	又称陕南道情戏，由皮影戏搬上戏曲舞台	1958 年	安康、旬阳等地	由往返关中的安康商人赖世魁带入
宁夏	银川道情戏		清同治年间	宁夏银川和永宁、贺兰一带	由关中道情、陇东道情传入，1919 年后几无活动
	盐池道情戏	又称渔鼓道情	清末民初	宁夏盐池县麻黄山一带	源于甘肃环县地区
	中卫道情戏		清末民初	中卫	由关中道情、陇东道情传入
	夏剧		新中国成立后	银川一带	
甘肃	陇剧	早期称为陇东道情，由皮影戏搬上戏曲舞台	1958 年	甘肃东部地区	

需要指出的是，除上表统计中已经确切定名的道情戏种类之外，遍布全国南北近七十余种的曲艺道情，在艺术规律、政治命令、人为推动等因素作用下，一些曲艺道情也呈现出戏曲化倾向，甚至有零星的舞台搬演活动，但鉴于其规模小、频次低、不稳定、零星化等因素，本文将其作为考察道情戏形成轨迹的重要参考，但不列为主要研究对象。

第二章 黄河文化与道情戏的形成

全国共有20种道情戏，主要集中分布在以黄河流域为中心的广大北方地区。黄河是滋生和哺育道情戏的温床，其独特的地理、民俗、宗教等环境孕育了道情戏的胚胎，在以梆子戏为代表的地方戏崛起背景下，曲艺道情突破自身的局限，在内外因素的作用下，形成了道情戏“整体呈带状、局部呈组团”的分布格局。那么，促成道情戏形成的因素有哪些《道情戏的形成与黄河文化地理环境有何关联》下文将对此进行分析。

第一节 道情戏形成的外部因素

在对道情戏形成因素分析前，首先对于研究时间及范围作一界定。

道情艺术源远流长，历经数百年绵延不息，产生了道情诗词、道情曲艺、道情戏等多种艺术形式。但就道情戏的发展而言，可溯之史长，可证之史短。其萌芽及发展与明清以来俗文学兴盛、花部崛起密切相关，再结合道情戏的实际情况，故将研究时间界定在清初及以下。

道情戏主要分布在以黄河流域为中心的广大北方地区，尤其是黄河中下游地区，与当地的地理环境、方言民俗、宗教信仰交融共生、息息相关，呈现出独特的区域特点和文化取向。正如伍国栋在《民族音乐学概论》中所说，“海洋、河流和陆路通道常常疏导音乐事象朝着畅通的方位传播，顺道吸收其外来的影响，而高山峻岭则可能成为音乐事象朝某方位流播及吸收某方位外来影响的屏障”。黄河流域文化地理生态环境的一致性与延续性使得该区域有着完整、系统的戏曲发展空间。因此，将道情戏置于地域社会生态中进行考察和研究，是戏曲研究的正确思路。

音乐事象与文化地理有着密切的关系，明人王世贞在《曲藻》中说：“凡曲，北字多而调促，促处见筋；南字少而调缓，缓处见眼。北则辞情多而声情少，南则辞情少而声情多。北力在弦，南力在板。北宜和歌，南宜独奏。北气易粗，南气易弱。”说明南北地域对音乐的影响。明人王骥德亦有论述，“南、北二调，天若限之。北之沉雄，南之柔婉，可画地而知也。北人工篇章，南人工句字。工篇章，故以气骨胜；工句字，故以色泽胜”。可见，不同的地域环境导致不同的音乐风格，而特定艺术形式的产生一定离不开其所处区域的文化地理环境。

“任何时代任何一种社会文化现象，不会是无本之木，无源之水，必有其渊源和流衍，因此必有其产生、发展和变化的过程，同时，任何时期任何一种文化现象又是特定的自然、民族、政治、经济环境的产物，又随着自然、民族、政治、经济环境的变化而变化。”从大的方面说，自然条件从宏观上制约了文化现象的分异，如我国南北不同的地理环境形成南北文化、民俗、语言等差异。行政区划对文化现象的整合，又使区内的文化现象趋于一致。河流和山脉的阻隔作用又得以形成一个个相对的封闭空间。“就人类文明史发展而言，早期人类生产力低下，人类生存和发展与河流的滋养是密不可分的。河流不仅为人类孕育了生命延续的肥沃土地，而且河流具有沟通、联系作用。”河流成为构建传统文化面貌的重要基石。世界上几个古老文化的发祥地全都与大的江河水系有关，如埃及的尼罗河、古巴比伦的幼发拉底河和底格里斯河、印度的恒河、我国的黄河等。就道情戏而言，其形成和发展与黄河流域的文化地理环境密切相关。

道情戏分布于黄河流域，同属于一个自然区域，语言、习俗、审美观念接近，音乐风格大同小异，相互影响交流密切，逐步形成了较为统一的区域文化。具体到道情戏分布的九个省区，在同质的基础上又略有差异。因此对道情戏的分布、扩散、内部关联进行剖析，既要看到大的共同环境，又要对其各地的区域特色进行观照。从文化地理学的角度考察道情戏，主要包含地理环境、民风习俗、语言交通、宗教信仰等因子。

一、地理环境

黄河是我国第二条大河，犹如一条长带，九曲萦回，自西向东贯穿中国北部。西起青海省青藏高原巴颜喀拉山北麓约古宗盆地，东临渤海，北依阴山，南至秦岭。流经青、川、甘、宁、内蒙古、晋、陕、豫、鲁等9省（区），由69个地区（州、盟、市）和329个县（旗、市）

构成。介于北纬32°至42°、东经96°至119°之间，南北跨越10个纬度，东西跨越23个经度，幅员辽阔。干流全长5464公里，流域面积为79.5万平方公里，占全国陆地面积的7.8%。依地质与水文变化，可分为上游、中游、下游三个地区，其中包括11个河段与6个大河湾。黄河上游指从源头至内蒙古托可托县河口镇，河流干道长3472公里，流域面积42.8万平方公里，主要为高原和高山峡谷景观。黄河中游河道，指从河口镇至河南郑州桃花峪，干道长1206公里，流域面积34.4万平方公里。黄河下游河道，自郑州桃花峪至入海口，干道长786公里，流域面积2.3万平方公里。黄河流域的地势从西到东，落差4480米，大致形成三级台阶。西部的青藏高原为地势最高的第一台阶，中部的黄土高原和鄂尔多斯高原为第二台阶，东部的华北平原为第三台阶。

黄河流域处于中纬度地带，地处干旱半干旱区域，主要属于南温带、中温带和高原气候区。受大气环流和季风影响，光照充足，全年日照时数一般达2000-3300小时，全流域大部分地区的年降水量为200-650毫米，降水量年平均464mm（1956 1979年），总体特点是冬干春旱，夏秋多雨，湿度小、蒸发大。黄河干支流在中游经过黄土高原，泥沙量增大，成为名副其实的“黄河”，在水力冲击和泥沙堆积作用下，黄河的中下游地区形成宽广美丽而富饶的冲击大平原，“黄河中下游地区四季分明，是最适合古人类生存和生活的地区。大约一万七千多年以前，黄河流域就有人类生存了”。这里有堆积很厚的黄土平原，又有大河及其支流分布其间，雨量充足，气候温和，土壤质地疏松细软，适合于农作物的种植。在历史上，黄河决溢改道频繁，“见于20世纪50年代以前的文献记载，约有1500余次，较大的改道有二三十次，洪水遍及范围北至海河，南达淮河，纵横25万平方公里，对我国黄淮海平原的地理环境和社会经济造成巨大的影响”。“青、甘、宁、内蒙古、晋、陕6省区的省会或自治区首府均在黄河流域内。豫、鲁两省省会虽然不在黄河流域内，但都位于黄河之滨，与黄河的关系十分密切。”刘冠美在《中外水文化比较》一书中谈及黄河流域地理环境的特点：

中华文明发展的第一个地理环境特点是，黄土高原的地理生态的相对同质性，同质的松散的黄土层，小型冲积平原，温带气候，最适宜于发展单一的自给自足的小农经济。我们从甘肃到山东东海之滨遍布的龙山文化的考古发掘中可以发现，先人生活遗址中器物上的大体雷同，表明了小农业生产方式及生活方式的近似性。小农业生产的单一性，决定了人们生产方式、生活习性、价值观念，以及社会组织结构诸多方面的同质性。

第二个地理环境特点是，在这些农耕共同体之间并不存在使它们长期彼此隔绝的天然地理屏障。散布在黄河流域与长江流域的这些同质的农业村社小共同体，均可以不受障碍地彼此沟通与相互影响。中华地理环境的相对无障碍性，可以使这一广大地区内的各部族、各诸侯国家的人们，在语言上、思想观念上交往相当自由，孔子、商鞅、韩非子周游列国，从来用不着随身带翻译，就是一个例子。当欧洲大地上，异质的小共同体发展为分属不同的语言、风俗、宗教的民族与国家时，而在中华大地上，正是小共同体之间这种不受阻碍的相互交流导致你中有我，我中有你，逐渐在文化上形成同质体的中华文明的大板块。

……

总之，黄河流域气候较为温和湿润，雨量充沛，土壤肥沃，四季分明，非常适宜人类居住和生存，所以黄河流域是世界上最早出现人类活动的地区之一，黄河也为包含戏曲在内的中华文明的诞生提供了优越的地理环境。

二、文化艺术

黄河流域素有中华民族文明的摇篮之称，华夏民族的祖先在这里勇敢顽强地劳动和开拓，创造了辉煌的文明和文化，传说中的“三皇五帝”、夏商周三代及我国历史上诸多王朝皆建都在黄河流域。“文明的要素——金属、文字和城堡，最早在黄河流域出现和形成。黄河中下游地区形成了我国最早的文明的中心。”在黄河流域发现了大量的古文化遗址，如磁山、裴李岗文化、仰韶文化、大汶口文化、龙山文化、马家窑文化、齐家文化等，形成了农耕文明时代的一个个文化高峰。

黄河流域的艺术活动，尤其在戏曲方面，具有成熟早、规模大、剧种丰富之特点。“黄河两岸的沧海桑田自古呈辐辏之形，表里河山，世世代代繁华竞逐，山川灵秀、物华天宝、人才荟萃。尤其是那淳朴的民

风、粗犷的歌舞、原始的民俗、多彩的画卷，为黄河戏曲的形成培植出漫散的艺术因子。”

道情戏活动频繁的山东、河南、山西、陕西等地，更是古代戏曲活动的中心地带之一。如山东，“元人钟嗣成的《录鬼簿》和明初无名氏的《录鬼簿续篇》中记载的山东籍戏曲作家，共28人，能歌擅唱者4人”。山东东平是元代重要的戏曲活动中心，杂剧作家辈出，有高文秀、张时起等人。明清时候，戏曲活跃，后继更是有李开先、孔尚任等。张岱《陶庵梦忆》卷四“泰安州客店”更是描述了山东泰安州百余处戏曲演出活动。

在河南境内，戏曲活动频繁，在河南偃师曾出土刻有杂剧演员丁都赛的宋代雕砖，“这是我国戏曲史上最早的形象资料”。《东京梦华录》记录了北宋汴京城内诸棚伎艺杂剧“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”的热闹景象。明代开封元宵节，“诸王府、乡绅家俱放花灯，宴饮。各家共有大梨园七八十班，小吹打二三十班”。戏曲活动的繁荣可见一斑。

山陕地区隔河相望，向为同宗，有“山陕商人”“山陕会馆”“山陕梆子”之称，戏曲活动较之山东、河南，唯有过之而无不及，“陕俗祈报类多戏会，洵邑亦然”。“各乡聚落虽即穴处山居、靡不建环堵之宫，以为祀神之所。每届夏麦纳场，秋禾登陇，大凡乡社演唱歌台，即三五家村亦必辟汙莱，结緜蕞，舞傀儡，延影戏，谓是为祀田祖，劳农功。殆有报赛意也。”民国《宝鸡县志》卷一二“风俗”亦称当地“乡俗好祀神，社会演戏不下数次”。康熙五十七年（1719）《临县志•风俗篇》亦载，“元宵，张灯结彩献戏，赛毕，各坊社聚金合酺，谓之破盘”。“献戏”“破盘”都是临县一带农村正月演戏的风俗。强大的文化向心力，波及甘肃陇东、宁夏、内蒙古北部等地，形成了黄河流域戏曲活动蔚然成风的壮观景象。

三、民风习俗

班固早在《汉书•地理志》中就已指出："凡民函五常之性，而其刚柔缓急，音声不同，系水土之风气，故谓之风；好恶取舍，动静亡常，随君上之情欲，故谓俗。"就是说风俗文化与水土的关系，形成影响不同地域的人文差异。黄河如同纽带贯穿东西，地缘的优势、自然环境的优越使得人口、城镇大多沿河聚集，人们以传统的农耕文化为主。相近的经济发展水平，交通往来的便利、学术文化的交流、商业贸易的流通，使得黄河流域内部，尤其是在中下游地区，民俗民风、丧葬礼仪、饮食起居乃至艺术形式都有较多的一致性，同属于内陆文化圈、北方文化圈。

黄河流域水患频繁，历史上黄河多次改道，在带来肥沃土壤的同时，也极易发生旱涝灾害。由于自然灾害频发，民众认知有限，造成多神崇拜，庙会祭祀活动频繁。在山东，"凡遇旱，祷雨不应，民间无夫老妇挈箕帚叩祝于秋谷龙王庙，以帚刷箕毕，收泉水轮箕扬之，谓之'刷簸箕'，往往有应"，且"人多迷信鬼神，父母有疾，有不延医调理而专事祈祷者，子弟有疾亦如之。家庭所供之神，有天君、灶君、观音、地母，而商铺则供财神与关圣帝君，亦利不忘义之意"。在河南东部，"俗喜祀神。乡里多结社演戏，以媚神求福；或家有灾眚，求女巫禳祷，疾病为所误者亦多。或天旱求雨，各村镇设坛赛神，金鼓齐鸣，昼夜不绝；时或遇雨，铺张扬厉，醵金酬神，动需钱数百缗，重叠举行，若无吝惜"。在陕西，"受寒，即生病，不惯服药，药品亦不备，病或沉，觅巫师，俗名'马脚'，驱鬼多验"，且"好祀鬼神，尤多忌讳，家人有死，辄离其宅"。在甘肃，"人多迷信，居丧作佛事；营造、婚嫁多禁忌，尤为荒诞不经者，治鬼疗疾、披发祭野二事，习惯使然"。在黄河流域有着相似的敬神祭祀习俗和文化心理。

庙会祭祀、迎神赛社、农闲节庆等活动，都为戏曲演出提供了舞

台。尤其是明清以来，地方戏崛起，演剧已成为黄河流域民俗的重要组成部分。“不演剧则不能招徕远人，故承平之时，乡民迎神赛会未有不演剧者。”

在山东，“演剧。庙会皆有定期，村庄多于农隙。大率由于水旱虫疫祈祷，或一人一家因疾病灾难，谓之‘愿戏’；庆贺丰年，生子祝寿，谓之‘欢乐戏’，而生子庆寿则不恒有。戏分京腔、梆柳，通称大戏。艺员参神者，谓之‘江湖班’，率属外籍。其公余农暇，群相邀约，不参神，不索价者，谓之‘子弟戏’。若帷簿张幕，傀儡出场，金革丝竹毕具，谓之‘大头子戏’。一人设幕，仅有锣鼓，谓之‘扁担戏’。数人假座，自为弹唱，仅具腔调，谓之‘板凳戏’”。有愿戏、欢乐戏、大戏、江湖班、子弟戏、大头子戏、扁担戏等，可见演戏名目之多。在烟台牟平，演剧已经成为乡间娱乐的重要组成部分。“县境擅山海之盛，樵歌渔唱，为天然娱乐场。春夏间庙会颇多，士女云集，谓之‘赶山’。村庄则多于农隙演剧，或乘年节为种种游戏。至傀儡、鼓词、绳伎、幻术、戏匣等，乡间亦随时有之，然土俗勤俭，未肯舍业以嬉也。”可见其时演剧活动较为频繁。

在河南，“俗好赛庙，祈神佞佛，谄鬼淫祀，无村无之。往往附会诞期，醵钱唱戏，虽费不吝”。演剧是庙会等活动的重要组成部分。如东部汝南县，“城内自元月十六起，至三月初三止，无日不会……四乡赛会，名目繁多。在春间者，总名‘春会’，自元月初一起，名曰‘齐年会’，上元日为‘灯节会’，其他如二月二、三月三、三月二十八、小满会、四月八、芒种会、五月五、六月六、七月七、七月十五、八月十五、九月九、十月一、十一月十五、十二月初一、十五等日。会期则以四日为终，酬神则以三日为终。为神庙烧香祈祷而立会者，则谓之‘香烟会’；为保护农业、出售物品而立会者，则谓之‘保青会’‘买卖会’。有演剧一棚者，亦有演剧数棚者。届时，扶老携幼，颇称一时之盛”。可见庙会习俗之盛。

在山西，晋北庙会风俗多，多以演戏为乐。“（四月）初八，僧家于极乐寺作佛会，日供水陆。……（五月）十三，享祀关帝。是日，碧霞宫设立花儿会，凡小儿多病着，带草枷，叩拜圣母殿前。五月二十八，俗传为‘城隍诞辰’，乡人随会者，置牲醴、果品，演戏建醮。六月，朔日，享祀龙神。六月初六，曝衣。南门外龙神庙演戏，多有妇女踏青于此。六月十八，享祀蜡神。六月二十四，俗传为‘关帝诞辰’，邑人建斋设醮，或演戏酬神。七月，‘七夕’，鼎榆宫道家作黄箓火会，建斋设醮。”在晋西，“（1940年以前）临县一千多个村庄几乎村村有神庙，有庙的大都有戏台，因此人们祈求风调雨顺、消灾免难、人口兴旺等，都要拜神唱愿戏”。河东一带，演戏之风亦盛。“麦秋已过，仓箱既盈，稍大之村皆演戏酬报。久旱祈得甘泽，亦多演戏谢雨。小村间有延瞽师说书者。村各有所迎之神，大村独为一社；小村联合为社，又合五六社及十余社不等，分年轮接一神。所接神有后稷，有成汤，有伯益，有泰山，有金龙四大王，又有澹台灭明、五龙、五虎、石娘娘等神。关庙虽多，而接者少。凡轮值之社，及沿定之期，锣鼓外必闹会，有花车、有鼓车，皆曳以大牛，有抬歌、有高跷，皆扮故事，竞奇斗异，务引人注目。庙所在村及途经同社之村，必游行一周。庙中，则送神之社，预演戏；既至，锣鼓数通后，排其仪仗，舁其行跷，返置社人公建之行宫，演戏三日以安神。平时日轮一户，祀两餐，早晚铺叠床寝，如生人。每村至少有一月盘期，搭精巧之彩棚，陈水陆之供品，演戏三日。邻村及戚友皆捧酒肉浇神，必款以宴。次年送神，则仅有锣鼓而已。亦有闹送不闹接者。要之，不赛神之村，无几也。常演之戏，秦声为多（即梆子腔），他种亦间有之”。演戏已经成为惯例。《永济集镇庙会的兴办、衰落和现状》亦有载，永济庙会、集镇众多，庙会有乡邑会、陶城会、姚村会、南湖会、辛营会、栲栳会、皂角树会、虫王庙会、七社会、龙王庙会、昭德会、韩阳会。这些会少则三五日，多则月余，演剧则是庙会的重要内容。此外，永济还有“四乡八镇”，“镇”即是民间俗语中的“集会”，每月定期举办数次，也是戏曲演出的重要场所。

在陕西，也以演戏的方式愉悦神灵。“二月初二，各乡市镇演戏，延火居道士庆祝土祇神会，谓之‘祈年’。……四月初八，乡民出钱演戏，作‘城隍会’。……（八月）初二，士农工商聚饮社酒，演戏，延火居道士庆祝土祇神会，谓之‘报赛’。”演戏也是最常见的娱乐形式，“旧历正月至二月二日以前，多演戏及扮演秧歌等以为乐。戏剧，除外来之山西戏外，多演本地之谜胡（眉户）戏（唱时除有琴弦、锣鼓等乐器外，并以敲铃为主）、家戏（系本村居民自行扮演，并不以此营业，故名‘家戏’）。秧歌则有竹马、高跷之类。平时除赛会演戏外，极乏经常之正当娱乐”。演剧是当地最为重要的娱乐活动。在蒲城，“各乡二、三月间，多敛钱祀社，或一村或数村，旗帜飞扬，金鼓喧腾，殆如狂。然最属淫祀，莫如南北二赛：南赛在五更村，祀东岳；北赛在延兴，祀尧山圣母。届时梨园纷集，车马填塞，一切淫靡，足抵中人数十家之户。盖其风尚然也”。村民为了演剧不惜花费巨资。

在甘肃，陇东一带凡会必演戏，“祈报，每岁二月初二，城南药王庙会，远乡士女毕集。其庙去地阶二百七八十级，妇女有逐步拜以上者。次日，为文昌会。三月十八，后土会。四月二十八，城隍会。五月初十，关帝会。凡会必演剧、卖茶；酒席城沽饮，脔胙而啖之，名曰‘吃会’。其村中自为祈祷者，多用影戏。冬至前后，农功大毕，各庄合会以报赛田祖，虽喧阗杂遝，而酗殴搏（博）弈之人无有焉”。

上述众多的神庙祭祀及节庆活动，成为包括道情戏在内的戏曲滋生和发展的重要前提。



永济道情戏演出剧照（图片来源网络）

四、语言、交通

语言作为特殊的文化现象，是文化产生和发展的关键。“五方之民，言语不通，嗜欲不同。”语言作为文化地理研究的重要指标，在文化认同方面的作用不言而喻，而戏曲作为最典型的语言艺术，戏曲艺术的差异往往也反映在方言的地域差异上，方言与戏剧的地理分布具有极为密切的相关性。魏良辅《南词引正》就说到北曲有中州调、冀州调之分，沈德符《万历野获篇》也指出北派声腔有金陵、汴梁、云中的不同。游汝杰在《地方戏曲音韵研究》一书中所说，“任何一种戏曲，其起源都局限于一定地域，采用当地方言，改造当地的民间音乐、歌舞而成，其雏形阶段都是地方戏。其中只有少数后来流行全国，大部分仍带有地方性，区别这些地方戏的最显著的特征是方言，而不是声腔。……声腔可以随方言变，方言却不肯随声腔改”。因此，考察诸多道情戏所在地的语言特征，是审视其形成发展的重要指标。

周振鹤在《现代汉语方言地理的历史背景》一文中指出，经过南宋以后不断的变化，我国形成了现代汉语七大方言分布的地理格局。七大方言为官话北方方言、吴方言、湘方言、粤方言、闽方言、赣方言和客方言。其中北方方言分布地域广，内部一致性比较明显，包含东北、华

北、西北、大西南以及华东、华中等广大区域，而横跨九省（区）的道情戏剧种，全部分布在这片广袤的北方方言区，虽然其或分属于不同的方言亚区和方言片，但共通语言是其在各地相继兴起的重要基础。正如陇剧虽然在甘肃省内具有统领地位，但“在全省境内，其音乐色彩区分布狭窄，不具备对全省音乐因素的代表性，流传至河西、陇南、天水一带，群众学唱起来难以上口”。这是由于陇剧采用陇东方言，属于关中语系，而甘肃省内其他地区民族、语言复杂，造成陇剧很难在省内普及、宣传和推广。共通的方言区是影响道情戏形成和发展的重要因素之一。

除语言之外，交通的作用亦不可小觑。“在古代的交通中，河流应占最重要的地位。这有两方面原因：一是河流有舟船之便；二是山地丘陵地带的河流虽然没有航运之利，但是河谷平地却自然成为交通的孔道。尤其是在山地和丘陵地带，移民往往是溯河而上或沿河而下。河流的沿岸往往是可以垦殖的山谷平原，所以一条河流的流域也常常成为一个经济带。”黄河漕运及其沿岸的官道，成为连接黄河沿岸尤其是中下游地区政治、经济、文化活动的重要枢纽。

俗话说，“商路即戏路”，经商活动对戏曲的形成与传播亦有重要影响。明清两代，山陕一带商贸发达，商贾众多，正如明万历年间谢肇淛《五杂俎》中所记：“富室之称雄者，江南则推新安，江北则推山右。”“山右或盐，或丝，或转贩，或窖粟，其富甚于新安，新安奢而山右俭。”由此可见，山陕一带的商贾，经营范围颇广。尤其是晋商，“山西商人自从明代崛起之后，经清康熙至乾隆的一百几十年的发展，进入了它发展的盛期”。作为十大商帮之首，号称“晋商足迹遍天下”。财富的积累带来娱乐的发展，戏曲作为传统社会最重要的娱乐方式受其影响颇深，在山西民间有“戏以商传播，商以戏繁荣”的美誉。晋商不仅资助、邀请、自建戏班演出，而且在全国尤其是北方地区修建会馆，凡会馆处多有戏台，便于同乡欢聚、祭拜祖先、酬神唱戏，或联络情感、解除纠纷等等。这些商业活动无形中促进了包括道情戏在内的地方戏的发

展，也从另一个方面解释了在三晋大地道情戏剧种数量最多、范围最广、活跃最频的原因所在。而就整个黄河流域而言，经济联系密切，商贸活动频繁，这也是道情戏在北方形成的基础之一。

五、宗教信仰

艺术与宗教的关系密切，正如陈寅恪所说："艺术之发展多受宗教之影响，而宗教之传播亦多倚艺术为资用。"在上述考察道情戏的定义和源流中，已经指出道情戏与宗教密切相关，道教尤其是全真教的发展轨迹，对道情戏的形成有重要影响。

道教是我国传统文化孕育之下的本土宗教，根植于华夏，对我国的文化艺术有着重要影响。鲁迅先生曾经指出，"中国根柢全在道教"。道教孕育过程漫长，正式产生于东汉后期，"道教的产生是适应了东汉末期中国本民族（主要是汉族）的社会、政治、经济、道德以及人们的心理的需要"。道教有太平道和五斗米道（又称天师道）两大派别，五斗米道是张陵于汉顺帝时（126 144）在西蜀鹤山创立，奉老子（河南周口鹿邑人）为教主，以《道德经》为主要经典。东汉中平元年（184）经黄巾起义，张陵之孙张鲁曾在汉中建立政权，统治数十年，朝廷"力不能征"，直至隋唐，汉中仍是"崇重道教，犹有张鲁之风焉"。东晋葛洪建立了一套神仙体系，奠定官方道教理论基础。北魏寇谦之制定了乐章诵诫新法，为道教建立教规教仪，拜张陵为天师，是为北天师道。南朝陆修静修定斋戒仪范，改革五斗米道，称为南天师道。陆修静的再传弟子陶弘景主张三教合一，对早期道教神仙学说进行总结和改造，创制出《真灵位业图》，初步确立了道教神仙谱系，道教持续壮大。李唐王朝以老子为宗，尊崇道教，以河南鹿邑老子庙为太庙，起建宫阙殿宇，是为后世太清宫的前身。宋代真、徽二帝迷恋道教，开始组织编撰《道藏》。金元之际，道教进入鼎盛，形成南北两大教派，南方正一教以符箓为主，由张天师后世子孙掌教，以龙虎山为活动中心，北方王重阳在

金代创立全真教，“形成了一直延续到现在的全真和正一两大系统的道教格局”。黄河流域道情戏的兴盛，主要与全真教相关。

金元时期，民族矛盾尖锐、民族战争频发，在社会失序的情况下，人们更需要某种心理调整来适应让人无法忍受的社会环境，宗教成为人们心灵的“避难所”。“金元之际，大批道士活跃于朝野，创立新理论，发展新教团，对社会政治、文化生活各个方面都产生了重要影响，特别是全真教，至今仍是道教最大流派之一。”

“全真之学，倡于祖师重阳，而七真绍焉。其教大弘，风靡海宇。”王喆，号重阳子，生于北宋政和二年（1112），陕西咸阳大魏村人。《全真教祖碑》说，他曾应文、武举试皆不中，40岁左右在甘河（今陕西户县甘河镇）遇到两个仙人，传说即吕洞宾和钟离权，授以要道口诀，即道教中“甘河遇仙”故事。吕岩被尊为全真道教南北宗的祖师，字洞宾，号纯阳，唐末京兆（今陕西西安）人，一说河中府（今山西永济县人），60岁后遇到钟离权，授以“大道天遁剑法，龙虎金丹秘文”。曾在终南山、华山一带修道，点化王喆。王重阳为人豪迈疏放、不拘小节，经常半醉高吟：“昔日庞居士，如今王害风。”王重阳后在终南山一带修行，50岁时，王重阳在终南南时村凿圹丈余，封高数尺，坐于墓中，谓之活死人墓，又在墓地四角各种海棠树一株，人问其故，答曰：“吾将来使四海教风为一家耳。”但王重阳在陕西的传道活动并不顺利。

山东依山傍海的地形恰恰满足了人们求仙问道的心理需求，蓬莱仙境也一直是渴望成仙的道徒方士的希冀之地。王重阳基于访仙求道的心理，金大定三年（1163）前往山东胶东一带传道，得马钰、孙不二、谭处端、郝大通、刘处玄、王处一、丘处机七弟子（后称“全真七子”“七朵莲花”），创立全真教。其教旨以“澄心定意，抱元守一，存种固气”为真功，以“济贫拔苦，先人后己，与物无私”为真行，功行俱全，故名全真。在山东、河南一带传教，金大定九年（1169），王喆率马

钰、谭处端、刘处玄、丘处机四弟子西归，金大定十年（1170）途径汴京，在今延庆观一带升霞，门生就在其升霞之地修建了一座重阳宫以作纪念，金大定十二年（1172）其弟子将王重阳灵骨迁葬终南山。

“全真道教，其来尚尔，重阳祖师发其源，继有七真畅其委、接其武。”“全真一派，道之为源。鼻祖其谁，圣哉玄元。谁其导之，重阳伊始。谁其大之，子长春子。”王重阳虽然首创了全真教，但是真正使其发扬光大者则是全真七子。王重阳去世后，由马钰掌教，马钰宣扬“以无为为主”的教旨。“他和其师王重阳一样，也善于用诗词歌曲宣传教义，诱化士人……写下了大量宣扬全真教旨、劝人修道的诗词歌曲。”七真在王重阳逝世后各开全真一派，马钰创立遇仙派，谭处端创立南无派，王处一创立俞山派，刘处玄创立随山派，郝大通创立华山派，丘处机创立龙门派，孙不二创立清静派。“他们开拓事业的结果，使全真道在中国北方的山东、陕西、河南、河北四省拥有了广大信众，并远及甘肃，具备了地区性大教的规模。”全真教力量的壮大，甚至成为政权主动联络的重要社会力量。

元代全真教的兴盛与丘处机密切相关。丘处机，字通密，号长春子，世称长春真人，生于金皇统八年（1148），金代登州栖霞（今山东烟台栖霞市）人，“年十九，为全真学于宁海之昆嵛山”，与马钰、谭处端等同师重阳真人，追随王西行，王重阳升霞后，丘处机随同门到陕西终南山拜会王重阳的朋友，金大定十四年（1174），丘处机隐居磻溪（今陕西宝鸡磻溪镇）潜修七年，又到陇州龙门山（现陕西宝鸡陇县）潜修六年，“道既成，远方学者咸依之”，开创了全真道教龙门派，“金、宋之季，俱遣使来召，不赴”。金兴定四年（1220），应成吉思汗之召，以73岁之龄率弟子18人从山东莱州出发，历时两年有余，行程万余里，到达西域雪山，三次觐见元太祖，元太祖尊其为“神仙”，命其掌管天下道教，诏免道院和道人一切赋税差役，“时国兵践蹂中原，河南、北尤甚，民罹俘戮，无所逃命，处机还燕，使其徒持牒召求于战伐之余……于濒死而得更生者，毋虑二三万人，中州人至今称道之”。

为全真教在中原地区的兴盛打下基础，元建国后定道教为国教，全真教更是鼎盛一时。

丘处机更加重视诗词歌曲在传教中的作用。丘处机在《磻溪集》中《梅花引•磻溪旧隐》一诗描写了他唱道情的情景：“行不劳，坐不倦，任行任坐随吾便。晚风轻，暮天晴，逍遥大道，南溪上下平。溪东幸获忘形友，月下时斟宵夜酒。酒杯停，月华清，披襟散发，欣欣唱道情。”说明早期全真教与道情的关系。丘处机，又号长春子，后世道观长春观，道情艺人组织长春派即从此而来，尊丘处机为祖师，可见其影响之大。

全真教重视苦修，“其修持大略以识心见性、除情去欲、忍耻含垢、苦己利人为之宗”。正如元好问在《紫虚大师于公墓碑》中所说：“予闻之今之人，全真道有取于佛老之间，故其憔悴寒饿，痛自黥劓，若枯寂头陀然。及其有得也，树林水鸟、竹木瓦石之所感触，则能事颖脱，缚律自解，心光烨然，普照六合，亦与头陀得道者无异。”为了去除心性修炼之诸魔，全真教倡导行乞、离乡、打坐，战睡魔、打尘劳等苦修方式。王重阳认为，“修行助饥寒者，唯三事耳。乞觅上，行符中，设药下”。他认为，乞觅只是修行者的生活外相，是维持生存的手段而已，重点在于内部修持和心性修炼。为了乞食及传教方便，全真道士往往采用唱道情的方式，既传播全真教义，又招揽信众，便易可行。因此在元代诸多的神仙道化剧中，经常可以看到全真道人打渔鼓、唱道情度化世人的场景。

明王朝统治者虽然对道教总的来说仍然很重视，但却只重视其所承担的国家祭祀功能。全真教相对落寞，一方面由于全真教与元廷关系密切，另一方面朱明王朝发迹于江南，与同处江南的正一派有着天然的亲近感。全真教的政治生存空间出现相当程度的萎缩，“这一新的政治形势无疑直接影响全真教各宗系的发展，促使它们积极向社会下层渗透，以补偿其丧失的上层空间……由于这一时期全真教注重向社会各阶层渗

透，加之过于依赖政治权利支撑的掌教宗师权威已经瓦解，因此，明代全真教的宗派认同取代此前的教门整体认同。各宗派的独自发展是明代全真教发展的主基调”。这些派系有华山派、云阳派、龙门派等，其中龙门派较为活跃。

清代统治者的宗教政策对于道情向道情戏的转化具有重要影响。“清代是满族人建立的王朝。满清贵族对道教本无信仰，入关后，对渐趋衰弱的道教不为重视。与宫廷和上层社会的疏远，削弱了道教的政治影响，其社会地位每况愈下。在这种情况下，道教将其发展的视野进一步转向了民间。在与社会生活和民间风俗的密切结合中，越来越通俗化的道教思想，流传于广大社会，渗入到社会文化的各个方面。受道教民间化、世俗化和民间音乐文化发达的双重影响，道教音乐步入民间化、世俗化的发展阶段势在必然。”对于道教世俗化的进程，全真教龙门派也发挥有重要的作用。

明末清初，全真教龙门派经陕西潞安府长治人（今山西长治）王常月等道士的公开传戒，并取得了清廷的保护。三次开坛说戒，收弟子一千余人，连当时还是太子的康熙也皈依门下，王常月成为全真道公开传戒的第一人。龙门派遍传全国各地，成为全真教的最大支派，几乎成为全真教的代表。王常月死后，他的弟子吕守璞、黄守中等继续演戒活动，宣扬道法，自立道院，创立支派，全真教一度中兴，全真龙门派从此流传各地。“清代龙门派的中兴与传播，使全真宫观正统斋醮音乐也散布各地宫观，这些科仪音乐因同出一派，仪式和音乐都比较统一，能通用于各地，故称‘十方韵’或‘全真正韵’。”随着全真教在朝廷中的失势，加速了其向底层民众的转移进程，而这期间，道情作为重要的媒介及载体，与在民间广为盛行的戏曲活动结合，有着天然的优势，这为道情戏音乐的形成与传播提供了条件。

此外，全真道的发展面临诸多竞争，有来自佛教及道教内部正一道等教派竞争，还有争取统治者和信众的压力，尤其是信众，因为这是宗

教生存与发展的基石。因此全真教历来都重视普及性的民间宣传活动，道情和道情戏就是其主要的宣传手段。

正是在上述因素的共同作用下，道情戏得到了赖以生息繁衍的沃土。

第二节 道情戏形成的内部因素

道情戏不仅分布地域广，而且形成时间跨度长、形成途径不一、形成因素多。在形成时间上，从最早临县道情形成于清初到河东道情戏西路1980年搬上舞台，历经三百多年的时间，贯穿清及民国，并波及当代。在形成途径上，道情戏主要由说唱道情、皮影道情或者两者兼之而来，皮影道情究其本质，是说唱道情和皮影结合的产物，因此，论述道情戏的形成，以说唱道情的转化为主并兼及其他。

需要说明的是，“北方道情衍化为道情戏后，道情本身仍以说唱曲种样态存活和流行于世，与道情戏并行不悖，并不是取而代之”。从说唱道情到戏曲道情，是道情家族的繁衍壮大，而不是此消彼长的数量守恒。

探究道情戏的形成原因，除了上节“文化地理环境”中宏观因素制约外，还要将其置于整个戏曲发展历史的进程中去考察，分析微观的触发因素，主要有以下几点。

一、以梆子声腔为代表的地方戏崛起

清代，在明代已经萌芽的资本主义继续发展，经济繁荣造成市民阶层壮大，娱乐的需求带动以话本小说、戏曲为主的俗文学兴起。体现在戏曲上，“各地方声腔蓬勃兴起，很快就对只崇尚昆曲传奇的主流文化趣味形成强有力的挑战……出现了所谓‘花雅之争’的现象”。四大声腔并起，此外还有在民间歌舞、说唱基础上形成的诸多小戏，以至于在清末“中国戏曲剧种达到了其发展的鼎盛阶段，大约有三百个剧种流行在

全国各地”。

以梆子声腔为代表的黄河流域地方戏，对道情戏的形成有着推波助澜的作用。

清初有高腔、昆腔、弦索腔、梆子腔四大声腔，弦索腔和梆子腔属于北方腔戏。追溯梆子腔的历史，“明万历四十八年（1620）传奇剧本《钵中莲》里已经出现了【西秦腔二犯】的曲牌，证明至少在那时西秦腔已经十分盛行了。西秦腔在清初遍传全国各地，向南一路传到四川、广西、云南、贵州、广东、福建、浙江、江苏等省，向北一路走遍山西、河南、山东、河北和北京，并在各地扎下根来，形成了梆子声腔系统的众多剧种”，如秦腔、同州梆子、中路梆子、北路梆子、上党梆子、豫剧、宛梆、河北梆子、西调、山东梆子、莱芜梆子、枣梆等。从地域和分布来看，“梆子声腔剧种体系最适应中华民族黄河流域的地理环境。跨四川、甘肃、内蒙古、山西、陕西、河南、宁夏等地，都在黄河流域范围内，可以说黄河流域哺育了梆子声腔剧种，梆子声腔剧种是最接黄河流域地气的艺术品种”。以黄河流域为中心分布的梆子腔戏，与同样地域环境中成长起来的道情戏，势必产生影响与互动。加之梆子腔戏形成久、成熟早、艺术形式完备，在两者的交流与互动中处于主导地位，道情戏的形成受其影响最深。

除梆子腔系外，其他艺术形式在道情戏形成过程中所起的作用也不容小觑，如高腔之于蓝关戏，渔号之于渔鼓戏，越调之于太康道情戏，秧歌之于陕北道情戏，眉户、碗碗腔之于晋北道情戏，京剧、话剧之于陇剧等。正是道情戏在形成期的博观约取、积极借鉴，不仅实现从曲艺到戏曲的跨越，也塑造了道情戏开放、包容的文化品格。

二、道情向道情戏演进有着天然的条件

清代地方戏的崛起，在民间歌舞、说唱基础上形成诸多地方戏，相

较而言，说唱到戏曲的距离，比歌舞到戏曲的距离更近一些，“那是因为说唱的文本具有较强的戏剧性，它的音乐手段也相对较为丰富多彩，这两大优势，无疑是一个新剧种要在成熟剧种已然拥有稳固地位的市场中分得一杯羹的要素”。康保成也从曲本到剧本的角度解答了曲艺到戏曲的转变，“说唱伎艺是我国戏曲口头剧本形成的主因。自宋元始，戏曲的口头编演便受其影响，元杂剧与南戏的剧本形态、诗词赞语的运用和即兴插演等艺术体制均可从说话艺术中找到根源。后代新剧种的形成再次彰显了即兴说唱与即兴演剧的渊源关系。从书场走向舞台，这是我国戏剧形成的重要途径”。陈友峰在《“宗教礼仪”与“模仿性表达”——兼论形成戏曲的双重因素及其对戏曲审美形态之影响》一文中进一步分析道，说唱艺术在戏曲构成中的作用主要体现在三个方面，为戏曲艺术的形成提供了音乐、曲牌，为戏曲艺术的形成提供了题材和故事情节，以其叙述性文学为戏曲提供了贯穿、凝聚和统帅其他诸多艺术元素和技艺单元的介质。说唱与戏曲的联系与互动，天然的艺术规律，使得各类鼓书、琴书、道情曲艺，一旦条件成熟，摇身一变就可以登上舞台成为新的戏曲形式。解决了从说唱到戏曲的关系，再看从说唱道情到戏曲道情，一切问题都迎刃而解了。

从说唱道情的曲本来看，“清以后的道情戏在全国各地逐渐盛行，这与长篇说唱道情在表演方式、结构形式、曲调等方面长年累月地向戏曲借鉴有关。《韩湘子全传》里说唱道情的痕迹，以及清刊本的《韩湘子九度文公道情》，便体现了上述借鉴的倾向。只要将单人叙述的故事变为多人的分角色表演，说唱道情改头换面为道情戏，似是水到渠成的”。在临县道情戏《经堂会》中，韩湘子有这样一段唱词：

终南山是吾家，

腊月天盛开四季花，

茅庵草舍无冬夏。

虎皮交椅实可夸，

仙桃鲜果般般有，

洞门外前葡萄架。

这本是吾仙家景致，

更不贪那富贵荣华。

“这是一首八句三段体的唱词，相传系韩湘子当年出家后，传道用的原始唱词，后被引用于戏中。这首唱词在其他道教戏里，也被采用。”

说唱道情与戏曲的天然联系，在实际生发过程中可以找到实例佐证，年代久远不能详辨的暂且不说，从最近一些说唱道情戏曲化的活动中可以看到这一痕迹，如江西的高安道情，它吸收了戏剧演唱艺术的成分，从而更加精彩，成为别具一格的“坐堂戏”，深受群众喜爱。首先它的演唱形式多样，可一人演唱也可二人或多人演唱，有时以班式出现。演唱时，倘若一人，装男装女，模狗拟鸡，惟妙惟肖。有技艺高超者，一人可操纵多项打击乐器，吹打弹唱，俨然一个小乐队，令人拍案叫绝。若是多人，则各顶角色，生旦净末丑，活灵活现，妙趣横生。其次，在伴奏器乐上，也像戏剧一样，琴瑟笙笛，鼓板锣钹，样样皆全。这些过渡状态的道情曲种，对于我们研究道情戏的形成提供了借鉴。

三、道情自身的局限

客观来说，较之其他艺术形式，说唱道情自身的局限是促其向戏曲演进的内生动力。在清代梆子腔戏迅速占领观众市场之时，道情“似说似唱，韵味也不如大鼓书，其伴奏乐器渔鼓（道情筒），声音沉闷低微，也比不上大鼓响亮动听”。渔鼓也不能与弦类乐器形成很好的配合，加之道情说唱本子较少，传统的神仙度脱、修道劝善等书目内容陈陈相因，缺乏内容和形式的创新，势必造成观众的流失。

除此之外，也有来自曲艺内部的竞争，大鼓书、坠子的异军突起严重挤压道情的生存空间，迫使部分道情艺人改唱其他曲艺或戏曲。如在河南，“光绪十二年（1886）以后的数年间，随着河南坠子的逐步兴

盛，陆续有一部分道情艺人改唱坠子，如鹿邑的赵明堂、虞城的胡明善、睢县的徐振东、商丘的艾宝莲等。他们有的放下渔鼓、简板，学习坠琴，自拉自唱；有的仍持渔鼓和简板击节演唱，另请人拉坠琴伴奏，其唱腔则是既有道情腔，又有坠子调，被人称为'渔鼓坠'"。1909年，有"活灵棚"之称的道情艺人雷明在开封相国寺改唱河南坠子，被坠子行业领袖王老二以侵犯弦子业权益，破坏祖师艺规为由告到了祥符县（今开封市祥符区）县衙，最终雷明胜诉，彻底转行。虞城县渔鼓道情艺人胡明善，1889年左右开始改唱渔鼓坠（据其徒弟张治清和其族孙胡德胜回忆）。沈丘艺人付喜12岁时因生活所迫学唱道情，三年后拜沙河调艺人谷子明为师学唱豫剧。在山东，大鼓、渔鼓（道情）也受到坠子的冲击，"在（山东）1930年以前活跃在济宁的老一辈曲艺艺人有郑培标、徐大玉、周大玉、宋永爱、汪永泉、阎教铎等六大家共15人，主要演唱弦子鼓（山东大鼓），后改唱坠子"。这些说明了曲艺道情在发展中所遇到的波澜，各方势力的角力所带来演出市场的此消彼长，而道情在这场角力中显然节节落败，"内忧外患"的曲艺道情不得不求诸乡野，加速了戏曲化进程。

当然，除上述原因外，还有政治、人为等及其他原因，暂不多述。正是在这些因素的共同作用下，黄河流域的传统道情戏剧种形成。

第三章 黄河与道情戏的空间分布

全国有说唱道情86种，为何仅有20种形成了戏曲《其形成有何规律》在空间分布上有何特点《促使这些道情戏形成的深层次原因何在》道情戏研究的开拓者曾尝试解答这些问题。如陈慧雯在《简论中国北方的戏曲道情》一文中，认为道情“在漫长的衍化过程中，南北分流形成了南北不同地域的音乐体系，一支流传于南方为诗赞体，仍多为说唱道情……另一支为曲牌体，在山、陕、甘、豫等地均已发展演变为戏曲道情”，并指出促使北方道情发展为戏曲道情的内在根据在于道教活动、艺人传播和民间庙会祭祀和农民自娱自乐的需要。武艺民在《中国道情艺术概论》一书中，将道情按声腔分为南诗赞、北乐曲两种风格和体系，按表现内容分为法曲道情与俗曲道情，俗曲道情在南北分为诗赞系和乐曲系，并指出“道情向道情戏的变革，是为了满足群众欣赏道情和戏曲的要求，道情和戏曲具有先天性的结合条件”。前人这些研究都为我们探究道情戏的分布和形成奠定了理论基础。但想真正解决上述问题，还需要进一步探究。

第一节 沿黄分布特征：一条分布带、四个组团

道情戏如此之多，是否有一个中心地呢？在分析俗曲道情的传承和流布时，武艺民先生按照“一经、二词、三道情”的发展脉络，认为三个阶段分别以长安、终南山、秦晋豫黄河三角洲为中心，并进一步将全国的俗曲道情分为西北、北路、中原、湖广、西南、东南六大系统。就道情戏而言，是否有这样的规律，需要我们进一步考察道情戏形成及流布。

如果将道情戏的流布范围在地图上标注，黄河如同一条丝带，串起横跨九省区的道情戏剧种，它们呈点状分布在黄河沿岸。考察道情戏的历史，虽然形成时间、发展进程略有不同，但并不是“月明星稀”的中心扩散式传播，而是“满天星辰”的散落式分布。

道情戏的分布空间可以概括为“整体呈带状、局部呈组团”的分布格局，具体表现为：一条分布带、四个组团。

一、一条分布带

主要是指道情戏整体沿黄河两岸呈带状分布。东到胶东半岛，西到甘肃兰州等地，共涉及九省二十种。从前文论述中已经知晓，道情戏主要与黄河流域的文化地理环境密切相关。自古以来，黄河流域就是重要的人口聚集区，一河相连形成相对独立、封闭的文化区，商贸交通、人口迁徙、艺术交流频繁，因此道情戏沿黄河流域呈带状分布。

二、四个组团：三个中心和一个亚中心

在带状分布的总体格局下，道情戏又具有一定的集聚性，分为明显的组团。根据其历史渊源、艺术特征、演出活动及内部关联，20种道情戏可以分为四个组团，其中包含三个中心和一个亚中心。

三个中心分别为：

鲁东中心，主要聚集有八仙戏、蓝关戏、渔鼓戏。三个剧种的分布地，在清代、民国时期同属于登莱青胶道、济南道和胶州道，均位于山东东部，现存艺术形式虽有较大差异，但同源异流。此外有河北黄骅渔鼓戏，“据冯家堡渔鼓艺人王岐彬（同治年间生人）生前介绍，黄骅渔鼓戏是从山东惠民地区沾化县传过来的……黄骅渔鼓与沾化渔鼓的剧目大体相同，伴奏乐器也完全一样”。河北黄骅与山东沾化地缘接近，黄骅渔鼓戏作为沾化渔鼓戏的分支，理应列入鲁东中心。

豫东淮北中心，包含太康道情戏、阜阳道情戏，活跃在豫东开封、商丘、周口，安徽淮北一带，两者沿沙河南北相连，地缘毗邻，演员、班社交流频繁。后来阜阳道情戏逐渐衰落，太康道情戏日渐强盛，成为在豫东淮北颇有影响力的地方剧种。

山陕中心，包括山西的晋北道情戏、洪洞道情戏、临县道情戏、永济道情戏，陕西的陕北道情戏、关中道情戏、商洛道情戏、陕南道情戏，内蒙古道情戏，数量最多、涵盖区域最广、演出活动最为活跃。山陕向为同宗，地理环境毗邻接壤，风土习俗、艺术审美较为一致，凝聚成强大的艺术向心力，并波及与其接壤的甘肃东部、内蒙古北部、宁夏等地。

一个亚中心：

陇东中心，是指以陇剧为中心的陇东地带，包括陇剧、宁夏的夏剧、银川道情戏、盐池道情戏、中卫道情戏。陇剧的前身陇东皮影道情与陕西的道情戏往来密切，如陇东皮影道情大师解长春曾在陕北从艺、生活三十余年。陇剧也是最早在陇东搬上戏曲舞台，但是由于“新剧种

运动”的强大推动，开创了剧种产生的新模式，政治力量的支撑、人财物的投入，使陇剧在萌生之初就走上了与传统道情戏截然不同的发展道路，在逐渐大戏化、城市化、现代化的过程中，与道情戏的关系日益疏离。道情基因的淡漠隔绝了它与其他道情戏的关系，但也成就了现在的陇剧，尤其是近年来，陇剧推出一系列现代题材的剧目，成为统领一方的地方大戏，陇剧的迅速崛起也使其成为道情戏分布的亚中心。

银川道情戏、盐池道情戏、中卫道情戏，皆受陇东道情影响，如银川道情戏，“据老艺人讲，大约形成于清同治年间。银川道情的音乐和唱腔，原属曲牌体，其基本曲牌有【连环调】【花腔】和【甩腔】等。光绪年间，关中、陇东一带艺人将关中道情和陇东道情带入宁夏，银川道情艺人吸收了关中道情和陇东道情中的部分曲调，银川道情逐步变为曲牌体和板式变化体的混合体制”。盐池道情戏，“早期源于甘肃环县地区，据老艺人讲，明代即传入宁夏盐池等地。最初以皮影形式演出，清末民国初，开始由艺人搬演，逐渐在盐池形成一种皮影与艺人同台演出的民间小戏”。中卫道情，“清末至民国初年，即已流行于中卫，多在农村以自乐班形式进行演出”。而夏剧的形成与陇剧相似，因为影响力有限，所以宁夏的道情戏多不受关注。

通过考察四个中心道情戏的历史和演剧活动，在各中心内部，无论艺术形式还是演剧活动上，存在有较强的一致性。与此同时，各组团之间相对独立，除了戏曲大赛之类的活动，相互之间演员、班社、演剧的交流很少。但四个中心并不是孤立的存在，如果将视野放到更高的角度，可以看到各中心之间的过渡和如丝如缕的联系。在鲁东中心，黄骅渔鼓戏在河北的出现，就是胶东半岛道情戏东进的结果，而在河北省西部蔚县一带，晋北道情戏也时有演出活动。在豫东淮北中心，太康道情戏的形成，吸收有山东大鼓书的成分，乃至现在，太康道情戏也经常在鲁东一带演出。豫西的灵宝皮影道情戏，则可以视为豫东淮北中心与山陕中心连接的纽带。灵宝皮影道情戏位于三省交界的三门峡，受山陕一带道情戏影响较多。至于其为何没有形成戏曲，或许与豫东以洛阳白马

寺为中心兴盛的佛教活动挤压道情艺术的生存空间有关。山陕中心与陇东中心之间，历史上联系密切，在毗邻的庆阳、环县一带也有道情戏的存在，只是后来由于政治因素陇剧中心由陇东转向兰州，但在陇东民间，道情戏（尤其是皮影道情戏）的演出活动仍十分频繁。这种相互独立而又彼此关联的状态，正是道情戏“满天星辰”式分布格局的最好说明。

各中心的独立性与道情戏分布形态和演出市场相关。据考察，除陇剧外，各地道情戏漫长的演剧活动多分布在北方广大农村地区，其常态化、稳定性的演出绝少走进城市。民国十五年（1926），太康道情戏以“五阳调”之名在开封相国寺西侧的永乐剧院登台演出，虽一度火爆，最终由于种种原因，“被迫由罗振乾带领不足十五人的五阳调破班子，远离开封，赴陈留、杞县等农村流动演出”。这是道情戏历史上第一次自主地向城市进军，却以失败告终。相对于城市中风头强劲的梆子戏等主流戏曲剧种而言，道情戏自身艺术及受众有限。自此，道情戏活跃在黄河流域的乡村草台，在偏远的农村安身立命、繁衍生息，以至于2004年太康道情剧团被中央电视台称为“庄稼农户的剧团”。活跃在乡村地区的道情戏，处江湖之远，有助于保持其艺术特色，但也导致各中心之间的相对隔绝，这是在现代化浪潮下，道情戏被边缘化的重要因素之一。

四个中心之间不仅相对独立，而且各中心之间也存在不平衡。这种不平衡性不仅体现在剧种数目的多寡，也体现为活跃程度的高低和演剧范围的大小。如在鲁东中心，八仙戏和蓝关戏逐渐式微，八仙戏留存于淄博市临淄区五路口村，蓝关戏也仅存莱州龙埠村和东季村等据点，二者多年没有正式演出活动，如同道情戏的“孤岛”。沾化渔鼓戏则经过大刀阔斧的改革而涅槃重生，2006年重登舞台，当年“沾化渔鼓戏剧团演出达到了170余场”，发展状况明显优于八仙戏和蓝关戏。在豫东淮北中心，河南太康道情戏一枝独秀，早在民国初年就完成了对豫东道情戏的整合。新中国成立后，由于专业剧团的成立和艺术的精进，在争夺市场和观众的过程中，使得与之毗邻的安徽阜阳道情戏日渐衰落。山陕中

心，晋北道情戏和陕北（清涧）道情戏历史悠久，在陕北，清涧道情戏被誉为最正宗的道情戏。陕北道情戏与晋北、晋西来往密切，一度被称为“三边道情”。晋北道情戏内部形成神池道情戏、左云道情戏、右玉道情戏、静乐道情戏等众多分支，广泛活跃于晋北、内蒙古南部、河北西部等地区，如内蒙古道情戏即清代嘉庆年间自晋北传入，其艺人、班社也多来自晋北。此外，山陕中心内部道情戏还沿商路、水路向周围扩散，如商洛道情据说就是往返于关中和商洛的商人“白米虫”所传。相对于各中心之间的差异与不平衡，这种中心内部的不平衡性则建立在相对一致性的基础之上，也正是这种不平衡性造就了各地丰富多彩的道情戏剧种。

基于道情戏的分布特征，在对其综合考察过程中，不一一论述20种道情戏的具体情况，而以四个中心为本文研究的重点。

第二节 全真教与道情戏空间分布

道情戏四个中心的形成受很多因素的制约，有地理位置、行政区划、宗教、其他艺术形式影响等，在上一章“黄河文化与道情戏的形成”和接下来的论述中，均有所涉及。与外在表现相对应的是，道情戏作为同宗剧种的文化特质也高度契合，这种文化特质主要是指宗教文化的基因传承，而这种宗教文化（准确地说应是全真教）亦是黄河文化的重要组成部分。

那么，无法绕过的就是，全真教在黄河流域的传播对于道情戏空间分布的影响。与道情密切相关的全真教传播状况，正如元好问在《紫微观记》中所说：

> 贞元、正隆以来，又有全真家之教，咸阳人王中孚倡之，谭、马、丘、刘诸人和之。本于渊静之说，而无黄冠禳禬之妄。参以禅定之习，而无头陀缚律之苦。耕田凿井，从身以自养，推有余以及之人。视世间扰扰者，差若省便然，故堕窳之人翕然从之。南际淮，北至朔漠，西向秦，东向海，山林城市，庐舍相望，什百为偶，甲乙授受，牢不可破。上之人亦尝惧其有张角斗米之变，著令以止绝之。当时将相大臣有为主张者，故已绝而复存，稍微而更炽，五七十年以来，盖不可复动矣。贞佑丧乱之后，荡然无纪纲文章，蚩蚩之民靡所趋向，为之教者独是家而已。

“南际淮，北至朔漠，西向秦，东向海”的传播位置，大致位于秦岭—淮河以北的黄河流域，道情戏的分布亦位于此区之内。道教文化作为黄河文化的重要组成部分，两者之间是否有所关联呢？答案是肯定的。

全真道与地方戏曲的关系，如蒲亨强的《道教与中国传统音乐》、詹石窗的《道教与戏剧》、张泽洪的《道教唱道情与中国民间文化研究》、黄剑敏的《明清以来江西道教与地方音乐文化研究——以宜春、南昌、鹰潭为中心》、詹仁中的《全真道与中国戏剧》、陈慧雯的《简论中国北方的戏曲道情》、张鸿声的《豫东道教文化与豫东道情戏——

以太康道情戏为例》、张燕丽的《晋北道情剧种文化研究》、柴国珍的《山西戏曲剧种文化地理研究》等书或论文中均有部分涉及，但涉及道情戏不多，缺乏专题论述。

其中詹仁中的《全真道与中国戏剧》一文，敏锐地发现全真教与戏曲尤其是道情戏的空间分布关系，列出（胶东—蓝关戏）——（淄博、沾化—渔鼓戏）——沿黄河——（芮城—元杂剧壁画）——（晋北—右玉道情剧团）的简略图，并指出，“流传这些道教戏曲的地区均为全真教流布广泛的地区，如流传蓝关戏的掖县、招远县，是‘七真人’之一的刘处玄的家乡。这里的昊天观，是丘处机赴成吉思汗旨召所在地，换言之，丘处机是从蓝关戏流布地区启程去雪山晋见元太祖的。如果沿胶东直连通山西芮城永乐宫，划一直线，这一带至今仍保留着道教全真派名观，保留着元杂剧壁画，保留着专业道情剧团”。詹仁中的这一观点开创性地指出了道教戏与全真道的关系，但仅仅作为“全真道与中国戏曲”的一部分，没有进一步剖析其相关性。探究道情戏的空间分布，必须站在道教发展史的高度，将其置于黄河流域的大背景之下。

本节主要从全真教祖师活动、全真教宫观分布等方面分析道情戏的沿黄分布特征。

一、全真教祖师活动

早期全真教人物的活动区域，均位于黄河流域。如被誉为全真教祖师的吕洞宾，据说是唐末京兆（今陕西西安）人，一说是河中府（今山西永济县）人，曾在终南山、华山一带修道，并在甘河（今陕西户县甘河镇）点化王重阳。

王重阳为陕西咸阳大魏村人，自金海陵王正隆四年（1159）“甘河遇仙”后，王重阳在终南南时村挖掘“活死人墓”，后迁刘蒋村。

金大定七年（1167），王重阳赴山东传教，在山东地区收丘处机

（字密通，道号长春子，山东登州栖霞人）、谭处端（字通正，道号长真子，山东宁海州人）、马钰（字玄宝，道号丹阳子，山东宁海州人）、王处一（道号玉阳子，山东宁海人）、郝大通（字太古，道号广宇子，山东宁海人）、孙不二（道号清净散人）、刘处玄（字通妙，道号长生子，山东莱州掖城人）七人为徒，号称“全真七子”。王重阳在山东传教三年，影响日益扩大，“王重阳不仅收了七大弟子，而且在胶东地区广建教会，作为传教的根据地，以此广收教徒，扩大影响。据《金莲正宗仙源像传》记载，王重阳先后在宁海州的文登和牟平、登州的福山和蓬莱、莱州的掖县等地建立了五个教会，称‘三州五会’”。短短两年，在山东沿海地区方圆百里之内建立了五个全真道会组织。金大定九年（1169），王重阳率马、谭、刘、丘四人离开山东，准备返回关中。金大定十年（1170）途径汴京，王重阳辞世。四大弟子遵其遗愿继续西行，到达关中终南山刘蒋村的故居，修治墓地，四处化缘，后将王重阳灵骨迁至终南山刘蒋村安葬，前后守灵三年。

金大定十四年秋（1174），马、谭、刘、丘四人在鄠县秦渡镇真武庙月夜论志，第二日清晨互相告别，分赴各地修道弘教。

王重阳弟子致力于传教并形成七大派别。马丹阳重返刘蒋村居住，“（马钰）他在关中十年，逐渐吸引了一批归投者，仅在陇州佑德观住时皈依者便达百人之多……这一批关中、陇右知识分子的入道，壮大了全真道的阵容”。金大定二十二年（1184）冬，马钰因京兆府牒文，被遣回山东宁海原籍，在宁海一带道徒颇多，后逝世于莱阳县游仙宫。谭处端和刘处玄东去洛阳，谭处端遁迹于伊洛，至洛南朝元宫，倡导“清贫柔弱”“摧强挫锐”，先后在河南北部、河北南部、山东西北部和陕西东部一带行化。刘处玄在秦渡镇月夜论志后隐居洛阳，门徒日集，金大定二十一年（1181），他东归莱州，在武官故居建庵。他和马丹阳的先后东返，增强了山东全真教的力量。丘处机在王重阳葬礼后西游凤翔，入磻溪穴居，后隐居于陇州龙门山（今陕西宝鸡市），在关右颇享盛誉，金章宗明昌二年（1191），丘处机回到山东老家登州栖霞。郝大

通和孙不二在王重阳率弟子离开后，也先后离开山东，在河北、陕西、山西一带传教。七子中只有王处一坚守山东，“频繁往还于登州、海宁之间，跋山涉水，四处赴醮，指导三州五会和其他道会的会首修道，广化大众，普建道观，名望日增，官民共敬，五受金朝皇帝宣召，成为全真教的东方盟主”。其中，泰和元年（1201）和泰和三年（1203）王处一两次奉召在亳州太清宫（今河南鹿邑）作普天醮，此宫传为老子故里。1217年，王处一逝世。“王处一虽然不属（王重阳）嫡系，但是维持了全真教在山东的根基，对全真教在金末的崛起发挥了至关重要的作用。”

此时，全真七子中只剩下丘处机，丘处机以“欲罢干戈致太平”为己任，1220年，丘处机应成吉思汗诏，以73岁高龄不顾自身安危，率十八弟子自山东莱州北行，“经数十国，为地万有余里。盖喋血战场，避寇叛域，绝粮沙漠，自昆嵛历四载而始达雪山”，历经万里，在中亚雪山觐见成吉思汗，劝其止杀好生，赢得成吉思汗的尊重与信任，全真教获得元代统治者的支持，成吉思汗授权其掌管所有出家人，包括佛道，丘处机成为中原地区的宗教领袖。这一史诗般的传播过程，大大增强了全真教的政治地位和社会影响，全真教利用这个机会迅猛发展，成为当时北方最强大的宗教组织和文明力量。

1227年，丘处机逝世于燕京长春宫。“从王重阳到丘处机，经过两代大师的努力，全真教从无到有，从微小的民间修道会发展成为北方最大的宗教组织，信徒遍布北方，宫观星罗棋布，具有广泛的群众基础和巨大的社会影响，创造了中国宗教史上的一大奇迹。”后继的追随者沿着全真祖师的脚步，在以黄河流域为中心的北方区域“开疆扩土”、深耕弘道，将全真教的传播区域逐渐扩至大半个中国。“全真教产生于北方，主要集中在山东、河北、河南、山西、陕西一带。虽然鼎盛时期，也曾传播到南方的广大地区，但北方毕竟是全真教的根基所在。全真教的上层人物在有明一代没有取得信任和重用，没有显著的地位和影响，但是在北方的广大贫苦农民中，全真教仍然继续流传着，仍然有着深厚

的群众基础。”

元代之后，受明代宗教政策的转向，全真教在宗教高压政策影响下持续艰难前行。入清之后，全真教龙门派时来运转，第七代传戒律师王常月及时把握有利的社会条件，展开了穿梭式的传教活动，终于使龙门派走上了复兴之路，从而促进了整个全真教的复兴，而其传教区域，也多集中在北方地区。从中可以看出，虽几经动荡变革，但以黄河流域为中心的全真教活动区域从未转移。

如果将上述全真教发展轨迹在地图上一一标明的话，山东栖霞、莱州、登州，河南鹿邑、开封、洛阳，山西永济、长治，陕西终南山、西安、宝鸡、陇州，甘肃陇东……可以看到一幅较为明晰的全真教分布图。这幅图几乎涵盖了所有道情戏的分布区域。

二、全真教宫观分布

相似的道教文化传统为道情戏在黄河流域各地“开花”奠定了基础，全真活动图与道情戏分布图几相吻合，在道情戏产生及活动的区域，均有全真教的活动遗迹及著名宫观，道情戏与道教宫观的关系，不能仅以巧合概之。

全真教以“立观度人”为第一要务，在北方大量修建全真宫、观、庵、庙等宗教场所，注意接管、重建各地原有的名宫大观，将其纳入全真的宫观系统。在陕西、山东、河南、陕西等道情戏活跃的地方，均是存有全真教祖师、宗师遗迹较多的地区，“全真教最为重视的是祖庭的建设，即在祖师们诞生、修真、升霞地建成纪念性的道宫，负责修建者必为德高望重的大师，同时担任所在地区的道教提点之职，以便调动整个地区的财力、物力、人力，建成宏伟的大宫和师真崇拜的圣地。这些甲于一方的大宫周围又建有许多‘下院’或附属观庵，互相提供支持，形成一个地区的宫观网。各地的宫观网在全真掌教的统一领导下运行”。

正是在这样的指导思想下，在黄河流域形成了数量庞大的宫观群体及“洞天福地”。对于全真宫观的作用和价值，美国密执安州景安宁教授在《道教全真派宫观、造像与祖师》一书中指出，“许多宫观有多种社会功能，不但是道士寻真修道的幽居，也常是儒士的栖身之地，民众的避难之处，饥民的食堂，病人的医院，地方官员的消灾之所，皇室贵族的祈福道场，道教经典的编辑印行局，神仙道化剧的演出场，传统文化的学习、保存、交流和传布中心”。可见当时全真宫观的重要意义，那么，对于道情戏而言，全真宫观又有何影响呢？

大量的全真宫观，随之而来频繁的斋醮及各项宗教仪礼，加之全真教讲究修炼、注重宣扬教义吸引信众。持续的道教活动和道教音乐传播，则是直接促成道情戏形成发展的重要动力。在道情戏剧种分布的区域，留存有大量宫观，略述如下。

1.鲁东中心道教宫观

鲁东的黄河三角洲之地，是蓝关戏、渔鼓戏、八仙戏的孕育地，濒临渤海，早期蓬莱仙话传说给人无限希冀。“燕齐之地濒近大海，‘海客谈瀛洲，烟涛微茫信难求’的情形引发了绮思遐想，秦皇东巡、徐福入海的故事萦绕不去，全真教选择斯地弘教，又提供求仙的理想，历史与现实的叠影更易使全真教的学说得以兜售。”而诸多道教八仙传说又丰富着戏曲表现的题材。

鲁东一带道教圣迹颇多，“位于胶东半岛的昆嵛山是道教全真派的发轫地……大大小小的宫观星罗棋布，道教古迹遍布各地。仅胶东烟台地区的‘神山仙窟’就不胜枚举，如牟平昆嵛山烟霞洞、莱州寒洞山神仙洞与大基山道士谷、芝罘区毓璜庙、蓬莱丹崖山蓬莱阁，等等”。对于全真教而言，山东的意义非同寻常。

王重阳在刘蒋村茅庵修道几年后，意欲东游，共赴蓬莱，于金大定七年（1167）四月二十六日，烧掉茅庵，以示其志，在《望蓬莱》词中

对此有描述：

> 重阳子，物物不追求。云水闲游真得得，茅庵烧了事休休，别有好归头。
>
> 存基址，决有后人修，便做玲珑真决烈，怎生学得我风流，先已赴瀛洲。

王重阳过洛阳，经南京（今开封），夏季过掖城、登州，抵达宁海州牟平县，劝化马丹阳、孙不二两人，王欲择地建庵，即指马氏南园一地为址，题庵名“全真”，全真教之名即来源于此。丘处机闻王在宁海马氏全真庵前往请教，丘处机为胶东登州（蓝关戏所在地）滨都人，出家于昆嵛山，是第一个拜王重阳为师者，王重阳训名处机，字通密，号长春子。后王重阳在胶东半岛一带相继度化谭处端、郝大通、王处一等人，并率马丹阳、刘处玄、丘处机和王处一等前往昆嵛山石门开烟霞洞居住。为了使更多人有机会闻道，王重阳带领弟子返回人口密集的胶东城镇，在宁海州、登州、莱州成立“三州五会”。在王重阳带四大弟子西行后，王处一广化大众、普建道观，保留了全真教在山东的根基。

这些全真祖师活动的地域，至今留存有大量宫观，成为传播道教音乐、萌生道情戏剧种的重要场所之一，如道教圣地崂山即为代表。

崂山两千年前就被一些方士、道人称之为“神窟仙宅”，方圆百里之内，道教宫观林立，如神清宫、遇真宫、明霞洞、华楼宫、太清宫、上清宫等，其中太清宫作为崂山众宫观之首，是全真教随山派的祖庭。金章宗年间，丘处机曾在崂山各道场讲道传戒，在崂山崖摩石刻上，至今还保留有丘处机的诗作和词作，如崂山白云洞崖壁二十首诗，前有序曰：

> 东莱即墨之牢山（即崂山），三围大海，背负平川，巨石巍峨，群峰峭拔，真洞天府地一方之胜境也。然僻于海曲，举世鲜闻，其名亦不佳，予自昌阳醮罢，抵于王城永真观。南望烟霭之间，隐隐而见。道众相邀，迁延数日而居，遂闲吟二十首，易为鳌山，因畅道风云耳，栖霞长春子书。

这是丘处机第一次登崂山时所作。金大安元年，丘处机由胶西第二次到崂山，“并在崂山太清宫、上清宫，鹤山神清宫等宫观说法阐教，

留居数载，几处留下了他的诗词摩崖刻石”。诗前序曰：

大安己巳胶西醮罢，道众相邀再游鳌山，复留诗二十首。

丘处机《磻溪集》中两首斋醮诗记录了他在此处的传道活动及游览心得：

醮罢归来访道山，山深地僻海湾环。

掉船即向波涛者，化出蓬莱杳霭间。

怪石嵌空自化成，千奇万状不能名。

断崖绝壁无人到，日夜时闻仙乐声。

在崂山上清宫东面的巨石上，还刻有丘处机题留的《青玉案》词一首：

乘舟共约烟霞侣，策杖寻高步，直上孤峰尖险处。长吟法事，浩歌幽韵，响遏行云住。

可见当时丘处机在崂山一带讲经谈玄，活动频繁，对后世影响极大。鲁东的莱州和招远，是全真道创派领袖刘长生（刘处玄）的家乡，这里的昊天观是丘处机赴成吉思汗旨召所在地。这片土地上道教活动长久不衰，绵延至今。“截至1966年之前，山东省仍有数座全真道庵，如崂山太清宫、泰山碧霞寺、岱庙等，都住有全真道的传人。全真道经韵分‘十方韵’‘崂山韵’。泰山道观采用‘十方韵’，经师来自陕西，岱庙的道士存谱二十多册，总称‘玉音仙范’。全真道曾称之为‘东祖庭’，往昔道观发达，现仅崂山承续之。”胶东道乐主要采用“全真正韵”和“崂山韵”，“全真道清净派创始人孙不二曾精心研究经曲道乐和琴技，写下了广为传颂的《子午歌》，这首歌的歌谱，后来被明代道士定为‘崂山吊挂’经韵，沿用至今。由孙不二留下的道乐曲谱称为‘孙谱’。明代万历十三年（1585），崂山太清宫道士耿义兰把在北京白云观学到的中原和秦晋地方戏曲音乐曲牌及十方经韵带回崂山，推动了道教音乐的繁荣。天启年间（1621 1627），随着胶州湾口岸村镇和人口的增加，崂山太清宫的下院天后宫，成为崂山外山各庙观的一个应风乐中心之一，在道乐

的开展、道歌道曲的创编上均有所创新，成为中国北方的一个道教音乐活动中心”。这些道教宫观及音乐活动，对山东境内道情戏的形成及发展影响深远。

2.豫东淮北中心道教宫观

豫东淮北中心，道教活动亦非常兴盛，以鹿邑太清宫、开封大朝元宫、睢县吕祖庙等为代表。

豫东鹿邑原属楚国苦县地，相传为老子故里，老子作为道家思想的开创者，对于道教的形成至关重要。豫东鹿邑历史上属于安徽亳州，现归属河南，与太康同属周口管辖，相距不过数十公里。鹿邑的太清宫，被认为是太清宫的正统，从东汉起，就一直是官方和民间老子崇拜的圣地，被称之为道教的玄元祖庭（即太清宫）。太清宫是在老子祠的基础上兴建的，始于东汉桓帝延熹八年，隋文帝开皇六年重修。唐代崇拜老子，“老君成了道教教主和李唐皇帝的祖先，道教成了唐皇室的‘本家’”。道教的社会地位空前提高，唐太宗贞观元年，诏令修缮宫观。唐高宗又追封老子为玄元皇帝，再度扩建殿宇，赐名紫微宫。唐玄宗开元三年，皇帝亲自书《道德经》立碑于宫内，作为太清宫的重要文物保存至今。天宝二年，紫微宫复更名为太清宫。“唐代是太清宫盛极之时，修建前为太清宫，后为洞霄宫的组合建筑，有七百多间屋宇楼台，宫内建筑排列有序，琼楼玉宇，金碧辉煌。”宋代亦多次修葺太清宫，其中，宋真宗年间重修时，真宗皇帝曾率百官亲自来朝，建太清楼，并加封老子为太上老君混元上德皇帝，立有真宗御制御书的“三御碑”：大宋重修太清宫之碑、先天太后之赞碑和会真桥记碑，是太清宫在宋时辉煌的见证。“经过唐宋两朝的建设，太清宫的辉煌壮丽可想而知，其主要建筑是太极殿，传即老子降圣之地。殿南有虚无堂，相传为老子讲经宴息之所，太极殿东有九井。”

鹿邑太清宫与全真教的关系始于金代晚期，金泰和年间，王处一奉

诏两度（1201、1203）在鹿邑太清宫开普天醮，度民为道士千余人，刘处玄的弟子也曾在太清宫居住三年。金末太清宫遭兵火之后，全真派张志素成为重建太清宫的领导者，张志素是跟随丘处机西行中亚的十八大师之一，事其师四十年，周旋供奉，如同左右手，未尝失师旨意，他在玄元祖庭经营十余年，建殿堂廊庑合百余楹，较从前更为壮丽。在太清宫像设中值得注意的是，在太上老君的弟子之列中，东华（帝君）占据首位，以展示全真始祖直承老子之教的正宗地位。

元末太清宫毁于兵火，明万历七年和清康熙十七年两次重修。新中国成立后，河南省亦多次拨款修缮，1997年和2000年，河南省文物考古研究所对太清宫遗址和洞霄宫遗址进行考古发掘，显示唐、宋太清宫的主殿位置就在今天的太极殿下。2001年，太清宫成为全国重点文物保护单位，现有太清宫、老君台、文昌宫等宫观。虽然古代的建筑造像多已荡然无存，但由于其重要的历史地位，作为道教的玄元祖庭以及道家、道教思想的重要发祥地，不仅得到历代官方的礼遇，更为八方游客及道教信徒瞻仰游览，在民众中影响极大。

太康县南30公里，淮阳太昊陵香火不断，“人祖”祭祀与演剧活动频繁。太康县东北50公里左右的商丘，也有道教宫观睢县吕祖庙。

吕祖庙建筑在高大的黄土台基上，坐北面南，占地面积约7000平方米。该建筑始建于明朝天启年间（1621-1627），是明朝兵部尚书袁可立为还愿在其别墅陆园中仿山东蓬莱阁规制所建，因其四面环水，地势颇高，又是袁可立出资所建，所以当地人称“袁家山”“小蓬莱”。其建筑群前有山门，中有连体建筑纯阳大殿，左右为东西厢房，后建望月台，台上有八仙亭，台下有纯阳洞，建筑前低后高，远远望去，恰似一艘船荡漾在水中。旧址曾被列为“睢州八景”之一，数百年不减雄伟壮美之色。大书法家王铎于明崇祯六年（1633）曾在此作《甘露台》诗一首赞美此风景，清道光二十九年（1849），当地官府曾对吕祖庙进行大修，并立《重修袁家山吕祖庙碑记》。

可见太康周边道教宫观之多及活动之盛，当然，最有名的当属距太康西北不到百里的开封大朝元宫（又名重阳宫、延庆观）。

金大定九年（1169）十月，王重阳带马、谭、刘、丘四大弟子至汴梁，旅居在太宁坊磁器王氏的旅馆之中，店主对王重阳师徒一行非常轻

慢，王曾对店主说："吾居之地他日当令子孙卜筑于此。"次年王重阳在此去世，全真弟子在王重阳逝世处建立重阳宫，元世祖忽必烈亲自赐名朝元宫，世人又称为大朝万寿宫。金亡后一度坍塌。主持重修朝元宫的是全真教郝大通的弟子王志瑾，丘处机西行东归后，王志瑾北上燕蓟追随左右，丘处机把重建重阳观的任务交给王志瑾，王志瑾受命后率众弟子全力修建此宫，"不数十年，殿宇壮丽，广袤七里"。王志瑾苦心经营近三十年，至去世时工程仍未结束，传给其徒姬志真，姬传给李志居，李传给徐志根，在全真教几代师徒的共同努力下，大朝元宫成为名震四方的名宫。"因为系教主王重阳的升霞之地，加之金、蒙时期郝太古一系的全真高道王志谨曾长期栖居此地并开山立派，随着王志谨及其盘山派势力的不断增加，朝元宫作为盘山派的本山，其地位也随之贵重。"朝元宫在全真教中的地位可见一斑。



开封延庆观内的玉皇阁，道教文化非常兴盛（作者拍摄）

元代李准也曾题诗《汴梁朝元宫留宿》：

宋家天子朝元阁，南内功中太乙坛。

五夜星辰金榜动，九天风露玉阶寒。

朱衣鱼鬣迎笙鹤，绛节龙光引佩鸾。

八骏不归辽海驾，步虚空绕紫云端。

元末红巾军起义，头目刘福通曾拆鹿邑太清宫建材修建宫殿。红巾军攻下开封后，大朝元宫也未能幸免于难，被拆得只剩下斋堂。明洪武

年间，改朝元宫为延庆观，并于成化十六年（1480）和万历三十八年（1610）两次重修，清《如梦录》中记载了明晚期延庆观的状况：

> 延庆观大门三间，门前有石狮一对。大门内向东，有关王庙三间，向南，二门三间，正殿供三清天尊。殿后有八瓣琉璃塔，上圆下方，内外纯砖砌就。约高四丈，三层，最上一层，向北檐下，刻“通明阁”三字，行书，字大尺余。下层向南，有洞，内供元帝，并有张三丰遗迹。西有小殿三间，内住全真道人。地极清幽，过往官员、清客、巨商，多于此寄寓。

明末清初，受李自成起义军及黄河多次泛滥影响，延庆观几度遭受严重破坏。清康熙时，首事赵足行和道士吴真云等，齐力重修延庆观，金装三圣圣像，修大殿三楹，一时间，老幼争谒，士女缤纷，喜是“以灯蜡之焰上达层霄，钟梵之音远闻数里”。道光二十年（1841）黄河决水，水涌入城，延庆观被淹，水退后，道光二十七年（1847）再度重修，“计成屋五十一间，旧观全复，汴人士欢欣鼓舞，礼拜者骈集”。道光二十七年（1847）、光绪二十年（1894）、光绪三十四年（1908）年，延庆观几次重修，当时延庆观“观内主要建筑自南向北为吕祖殿（祀吕洞宾）、三清殿（祀三清）、玉皇阁，阁东为三宫殿（奉祀天、地、水三宫）”。

民国期间，冯玉祥主政开封，延庆观被改为警察分驻所。抗战期间，延庆观东院的罗祖殿、吕祖殿成为理发等行业的同业会所。新中国成立后，延庆观一度成为鞋厂，玉皇阁被当做鞋厂的会计办公室。后来，在开封市政府支持下，成立了延庆观、繁塔文物管理所，专门管理延庆观、繁塔两处国宝文物的修缮、保护，市政府又先后拨款建起了三清殿、穿心殿、罗祖殿、东西厢房等一批仿古建筑。1988年，延庆观被列为第三批全国重点文物保护单位。1996年，延庆观被归入北宋东京城遗址。目前，延庆观的古建筑中只有玉皇阁幸存，其形制在现存传统建筑中独一无二，古建专家张驭寰称其带有宋元明清各时代的手法与风格，是一座造型优美华丽集大成之建筑。

笔者于2016年冬走访延庆观，如今的延庆观以三清殿兼作山门，出

三清殿有玉皇阁，玉皇阁上有标志性建筑构件“蒙古武士”，玉皇阁后有穿心殿，依然保持了一条中轴线，加上东西两侧的配殿、回廊，如同北方四合院的形制。尽管时值严冬，但观内宗教活动依然兴盛。

在豫东道教活动绵延不断的基础上，此地的曲艺道情活动频繁（相距延庆观不远有大相国寺，附近为曲艺及戏曲演出据点）。明清以来，豫东一带曲艺艺人尊丘处机为祖，成立长春会，以该观为据点展开活动，制定会规，按期举办活动，并集资购买义地，在豫东乃至全省影响较大。

俗人唱道情也会起法号。“清代初期，汝河一带多有道士唱道情，因而，俗人唱道情皆起法号，如上蔡县的董木，法号为‘智育’，泌阳的唐太民，取法号为‘云清’等。”道情艺人成立了以道教为宗的派别，“汝河道情艺人多属道教尹喜门派，并按照该门派的四十个字‘道德清高尚……’论师排辈。河南其他区域的道情艺人，多按照道教龙门派的一百个字号‘道德通玄静……’作为师徒辈分相传递”。道情与道教的关系之密切，直接承袭道情而形成的道情戏就更不必言了。“太康道情戏的产生与豫东道教有着极深的渊源关系。”

3.山陕中心道教宫观

山陕中心道情戏种类众多，与其道教文化传统及道教活动兴盛密不可分。

就山西而言，有道情戏剧种的晋北、洪洞、临县、永济等地，均是道教活跃地带。北魏寇谦之对道教的改革，就是在晋北大同得到皇室权贵的支持而完成的，从而使天师道在北魏时期大兴。位于晋北的北岳恒山，横亘塞外，气势雄伟，据《云笈七签》卷二十七载为道教三十六小洞天中的第五洞天。“全真北五祖之一的刘海蟾从钟、吕得道后，往来于名山大川，隐居于山西代州赵杲观，创立了以‘省悟自归隐’为道旨的全真刘祖派。”全真教祖师在山西的遗迹留存众多，祖庭与宫观相继修

建，成为历代全真教徒的朝圣之地，其中以芮城永乐宫和龙山石窟最为有名。“蒙元以后朝代数易，社会巨变，以原来的面貌幸存至今的蒙元时期宫观，唯有原河中府河东县永乐镇纯阳万寿宫（今山西芮城永乐宫）和冀宁路昊天观（今山西太原龙山石窟）。其他的全真宫观绝大多数早已泯灭，个别现存者如附属于大都（今北京）长春宫的白云观，几经兴废，已不是初创时的面貌。”可见山西全真教历史之久及延续之远。

芮城永乐宫，正式名称为十方大纯阳万寿宫或纯阳万寿宫，原址为山西永济县（永济道情戏所在地）永乐镇，因三门峡水利工程，1959年将全部建筑和壁画迁至芮城县新址保存至今。永乐镇位于黄河北岸，据说是吕洞宾的诞生处。吕洞宾据传确有其人，是唐五代末的一个隐士，讳岩，号纯阳，60岁以后遇钟离权，授“大道天遁剑法，龙虎金丹秘文”，曾在终南山、华山修道，王重阳自称在终南遇到吕洞宾而得道，全真教成立后，吕洞宾被尊为全真道教南北宗的祖师。为纪念吕洞宾而建的纯阳宫在元代被称为祖宫，又被称为东祖庭，与被称之为西祖庭终南重阳万寿宫相对应，可见永乐宫在全真教中的崇高地位。

永乐宫可以追溯到纯阳祠，后升格为纯阳宫，1240年宋德方拜谒时有感于生祠简陋，有心重建。1244年纯阳宫遭受火灾，全真教掌教李常志和前任掌教尹志平曾召集众人曰：“纯阳，吾教之祖也。今朝廷崇饬如此，孰可任其事者？”经过遴选，选派德高望重的全真大师潘德冲主领重建。潘德冲，字仲和，号冲和，山东淄之齐东（鲁东中心八仙戏所在地，从中可见全真派各地之间的联系）人，善于理财，曾随丘处机西行中亚，是担当此责的最佳人选。宋德方、尹志平、李常志、潘德冲等均有追随丘处机中亚之行的资历，在他们的组织和支持下，“全真教的财力、物力和人力被源源不断地输送到永乐镇，确保以最高的规格和水准建设东祖庭。没有任何其他全真宫观的建设得到如此众多的第三代大师们的参与和领导”。纯阳宫历经数十年而成，至今依然保存了主体建筑，包括一个元代宫门无极门和三个元代大殿（三清殿、纯阳殿、重阳

殿），除了这些历经八百余年而完好保存的土木建筑结构宫殿，永乐宫最珍贵的当属大殿内的壁画。“第一个大殿三清殿内的巨幅壁画《朝元图》气势磅礴，惊心动魄。第二殿纯阳殿绘有叙事画吕洞宾画传和大型壁画杰作《钟—吕传道图》《八仙渡海图》。第三殿重阳殿绘有全真祖师王重阳画传。这些大型壁画是绝无仅有的古代道教美术遗珍。”以三清殿中的《朝元图》为例，图高4.26米，全长94.68米，面积403平方米，画中神明多达290位，主像高3米以上，画中人物组织得有条不紊，“从全局到每个人物的绘制都一丝不苟、精益求精。人物的形象姿态、冠服器物、装饰图案等，既遵循教义、继承造像传统，又善于创新，是呕心沥血、惨淡经营而成的皇皇巨制”。在永乐宫的壁画中，纯阳大殿中的连环壁画，用52幅神话连环故事画勾勒了吕祖的一生，此外还描绘有当时丰富的社会生活，其中就包含有神仙道化戏的演出。此外，纯阳殿中的《八仙渡海图》中，第六位为张果老，手捧渔鼓简板，可见在永乐宫建成时，全真教的道情活动已非常频繁。加之永乐宫不仅作为道教的祖庭，以永乐宫和吕洞宾信仰为中心的民俗活动绵延至今。现在，每年三月初三和四月十四吕祖诞辰日，都会举办盛大的庙会。曾主持永乐宫迁建的柴泽俊在《山西寺观壁画》一书中提及，“每年春夏之交的农历四月十四开始，永乐宫庙会三日。其间，龙虎殿后部就成为酬神演戏的地方，两小间便作为放置道具和戏箱的后场”。“除了永乐宫外，河东地区的道教场所还有绛县东华山道观群，包括东岳庙、崇祯观、昊天洞、景云宫、三清殿、文昌阁、老君庙、老君桥等建筑；另外还有蒲县东岳庙、新绛稷益庙等。”数百年来，大量的道教宫观以及随之而来的道情活动，与戏曲频繁碰撞，道情戏的萌生也就理所当然了。

此外，晋西北武当山也有全真教的踪迹，“山西西部吕梁山脉中段的北武当山也是道教名山。道教认为北武当山是真武大帝北方行宫，是全真道活动的主要地区之一”。“北武当山道观建筑规模宏大，道士云集，每年一届的庙会，吸引了二州（山西的永宁州，陕西的葭州）五县（晋西的临县、方山、离石、中阳，陕北的佳县）的信教群众和游

客。”这大大扩大了道教活动的民众基础。晋北的神池和临县等地，道教场所众多，“据光绪版《神池县志》记载，清代仅县城、八角、利民三处就有坛庙70处，其中大多为道教建筑。诸如玉皇庙、玄天阁、三清阁、河神庙等，遍及全县乡村。可见清代前期至中叶，道教甚为兴盛，儒、释、道三教中，道教影响居首”。在晋西，“临县历史上曾经是一个道教盛行的地方，至今保存着许多道家的文物古迹，有‘十三观寺九厦院’之说”。此外，据载清代临县有著名道士李集祥，“他的教徒遍及四省十三县，多达数千人，其中很大一部分是乡村中富户人家，甚至连清末进士吴命新（临县上西坡人）也被发展为他的教徒。这批人在社会上均有一定势力，他们便利用道情这种形式，极力宣扬道家思想，这就使得道情在当时盛行，有了一定的社会基础”。境内龙山之巅的昊天观和道教石窟，是“唯一以道教为题材的石窟”。山西境内大量的道教宫观，伴随着常年的道情演出，道情戏在这种氛围下应运而生。如清末洪洞道情戏的第一个班社——尉广甲道腔班，创始人尉广甲就是尹壁村的道士，因功名未遂，出家入道，偏爱道情，回来后遂与乡里秧歌、琴书艺人合伙，成立了道情戏班社。

陕西有陕北道情戏、关中道情戏、商洛道情戏、陕南道情戏，境内的道教活动，亦为道情戏的产生互为表里。

在陕西，峰峦叠嶂的终南山自古为道士修行绝佳之处，最高峰太白峰山，形成了以太白山信仰为中心的太白会，会上“皆演戏，士民拈香甚众”，俗话说，“关中河山百二，以终南为最佳；终南千里耸翠，以楼观为最佳”。位于关中周至县楼观镇的楼观台，是终南山道教活动的中心，有“天下第一福地”之誉，历史上许多著名道士都是在这里得道。“在东、西楼观之间15公里范围内，道教古迹比比皆是。”据说，唐玄宗制成的道曲《降真召仙之曲》《紫微送仙之曲》等曾在长安玄元庙、宗圣观等多处演奏。此外，道教的第四洞天——西岳华山，在陕西华阴县南，自古便是神仙修炼之地，宋代著名道士陈抟居华山40年，在华山等地经常举行斋醮，保存至今的《建醮碑》，反映了宋时斋醮科仪

音乐的盛况。唐玄宗曾封华山为“金天王”，大规模修建道观、创制道乐，每至祭日，鼓乐笙箫启奏。陕西陇州一带（今宝鸡），全真遗迹诸多，金大定十四年，丘处机曾在磻溪潜修7年，后又到陇州龙门山潜修6年，经过13年的苦行、苦学与苦修，丘处机不仅声名远播，而且道业大成，开创了全真道龙门派，至今仍有龙门洞留存，被誉为龙门祖庭。清代，在王常月、闵一得的共同努力下，龙门中兴，对于道教斋醮活动乃至道情、道情戏影响巨大，道情戏早期的艺人，不少自称是属于丘祖龙门派，并按谱排辈，形成较为严密的道情演出组织。

当然，陕西最有名的宫观当属关中终南重阳万寿宫。

终南重阳万寿宫现位于西安市鄠邑区祖庵镇，南望终南，甘水出峪自东南而来，经重阳宫西北流入渭水，是王重阳早年修道和遗蜕之所，为纪念全真祖师王重阳而建，因此也被称之为西祖庭。王重阳在离开终南刘蒋村赴蓬莱之前，烧掉茅庵，并作诗曰：茅庵烧了事休休，决有人人却要修。王重阳在开封升霞后，其徒弟遵其遗愿，历经千辛万苦，将其灵柩运回终南，葬于故庵西隅，大弟子马丹阳修建三间茅庵在侧作为守丧之地，并手书“祖庭心死”，以示驻守此地的决心，此为全真祖庭之始。而后，由于金政府限制宗教流播的政策，全真祖庭几遇荒废，金承安二年（1197），王处一赴金章宗之诏，向皇帝奏请立灵虚观于祖庭，在吕道安和毕知常的主持下，祖庭复振。元代直入关中的兵火，又使祖庭遭受破坏。尹志平和李志常相继执掌全真教，他二人皆重视祖庭建设，1238年，李志常奏请改灵虚观为重阳宫，在于善庆、綦志远、李志远的辅佐下，重阳宫大行营建。元代末年，重阳宫深受重视，重建后的祖庭，在1249年时还有三清殿、五祖殿、七真堂、白云殿等主要建筑，据重阳宫现存李庭撰《玄门弘教白云真人綦公本行碑》碑刻上所绘的《重阳万寿宫之图》，此宫有三重围墙，110个殿、堂、楼、阁、塔、亭、门等建筑栉比而立，最高建筑为五层屋檐、高二百尺的通明阁（玉皇阁），其次有三清正殿，再后是供奉东华帝君、钟离权、吕洞宾、刘海蟾、王重阳的祖师殿，其次是供奉马、谭、刘、丘、王、郝、孙的七

真殿，白云殿则可能安放有王重阳的灵柩。元代中后期，名道李道谦、井德用、焦德润、杨德荣相继住持重阳宫，不断壮大了重阳宫的势力。

明清时期，重阳宫几次倾圮，虽多次小修小补，但光彩不复。新中国成立后，仅存有老君殿、祖师殿、灵官殿三座建筑。“文革”时期，祖庭坟墓遭到破坏，遗骨失散。

近年来，地方政府不断重建重阳宫，重阳宫碑林中的《十方重阳万寿宫记》《全真教祖碑》《重阳祖师仙迹记》《重阳成道宫记》等碑刻，相当系统地记载了全真教和祖庭重阳宫的创立发展、起落历史及祖师王重阳的生平事迹，历史价值极高，重阳万寿宫也被列入国家重点文物保护单位，有“天下祖庭”之称。每年正月初九，为纪念重阳祖师所立的重阳宫庙会，是祖庵古镇的古会，俗称“上九会”，各种斋醮活动、民俗戏曲等随处可见。

此外，西安的八仙宫，经过全真教大兴土木、建置道观，在明代已成为著名道教宫观。清康熙初，道士任天然重修殿宇，将其辟为道教全真道十方丛林，现存宫内主要建筑有山门、灵官殿、八仙殿、斗姥殿、吕祖殿、药王殿、丘祖殿以及钟鼓楼等，每逢八仙宫庙会日，祭拜信徒众多。更为重要的是，其传统道乐至今遗响，对于陕西境内道情戏影响较深，在下章中将有详细介绍，兹不赘述。

除了关中道情戏所在地的道教宫观多，陕北的道观数量亦不少。如陕北的横山县有野猫山道观，为横山境内最大的道观，对陕北道情戏的分支横山道情戏影响颇大。“根据现存关帝庙碑载，乾隆三十六年，该道观有土地163垧，道士108人，涉及当时方圆百里五六十个村落数千信众的地方道观。道观以地养庙，周围信众无偿去帮道观从事农作，与道士很熟。这些道士在做道场唱道歌时，为了弘扬道教，编了许多教人学好向善的道情戏、湘子戏教给了附近的群众，据此演变为后来的横山老道情。位于野猫山道观附近的信众村庄过去有许多道情班子，如瓦高庄村、富山村、高楼村、高崖村、石窑沟等，由此可见凡有道情班子的村

庄，都是野猫山道观附近的信众村庄。”在陕北佳县有规模宏大的全真道龙门派道观白云观，白云观始建于明末，建筑面积多达8.1万平方米，以真武祖师殿为中心，殿堂庙宇54座，为晋北重要的道教场所。当地有“要观圣境到佳县，要听道情到清涧”的俗语，足见道教活动的兴盛对道情戏的影响。

4.陇东中心道教宫观

陇东中心，道教活动受山陕中心影响较大，道教文化主要集中陇东兰州一带，在兰州城关区有白云观。“白云观系西北地区道教十方丛林，据史料记载，始建于清道光十六年（1836）……有牌坊、戏楼、钟鼓楼、过殿、启圣殿、东西道院、东西云水堂，启圣殿后还有结构精巧的八仙阁、潇洒轩、鹤鹿亭、聚仙亭、四照亭拱卫，再后有聚仙楼、飞仙桥、来仙轩等建筑，宏伟壮观，共占地面积30亩。由于历史变迁，大部分殿堂房舍今已无存。”如今白云观修葺一新，成为兰州市百里黄河风情线上古典建筑与仙道文化融为一体的名胜古迹，是兰州市重要的道教活动场所。

此外，陇东另一处道教重要场所是素有“鸡鸣听三省”之称的兴隆山（俗称东老爷山，位于兰州市榆中县），兴隆山东峰兴隆，西峰栖云，被誉为“陇右第一名山”。兴隆山因清代名道刘一明的《栖云笔记》而闻名天下。刘一明，号悟元子，别号朴素散人，山西平阳曲沃县人，全真道龙门派第十一代宗师，也是继王重阳、王常月后乾嘉时期全真龙门派最有影响的人物之一。“兴隆山自明末清初以来就是闻名遐迩的道教圣地。这里道观楼台，拾级而建，当年道士信徒，云游往来，香火旺盛，乐声不绝。”每年农历三月初三的庙会，必须演三天皮影道情戏祭祀神，以至于流传“祖师爷从不看大戏，只爱道情皮影戏”的俗语。丰富的道教活动也是道情戏产生的温床。

通过对于全真教活动轨迹和全真宫观分布的探讨，我们可以明显看

出道情戏的分布与道教尤其全真教的密切联系，这种联系超越地域、超越时代，而全真教世俗化的进程，则直接促成了道情戏的沿黄河分布格局。

金元时期，全真教得到统治者蒙古王室的极力推崇，迅速发展壮大，“南际淮，北至朔漠，西向秦，东向海，山林城市，庐舍相望，什百为偶，甲乙相授，牢不可破”，盛极一时。与元相反，明代全真教的发展受到统治者的压制，洪武元年（1368），朱元璋继位之初，就设立玄教院，作为统一管理道教的机构，以道士经善悦为真人，统管全国道教。洪武十五年改为道箓司，地方上设置道纪，制定了严格的宗教政策，加强对宗教的管理。但是处于家族渊源和对道教实用主义立场，朱元璋采取了“提正一、抑全真”的态度，他认为全真教修行只为自己，而正一道可以益人伦、厚风俗，因此，在明初成立全国性的道教管理机构时，全真教的上层道士被排挤了出去，而且在度牒制度、宫观管理、土地田产方面，全真教发展受到极大的压制，尤其是全真教上层所占的土地几乎都被收归国有。在高压宗教政策的影响下，全真教通权达变，加强在民间的传教活动，“道教将其发展的视野进一步转向了民间，在与社会生活和民间风俗的密切结合中，越来越通俗化的道教思想，流传于广大社会，渗入到社会文化的各个方面”。此外，大量修建的全真宫观也多建立在人口集中的城镇乡村，一来全真道士多不从事生产，生活的部分来源靠民众施舍和出租宫观的田地产，二是便于在民众中传教。而民间喜新尚俗的审美心理，也影响全真教的传教形式。同时，在民间亦有大量的全真教家居道、应门道、火居道之流，他们采用道情曲艺或者戏曲的形式，在民间宣传宗教思想，加速了全真教的世俗化进程。

在这样丰富道教活动的背景下，直接催生了黄河沿岸道情的成熟和传播，而道情戏与道情一脉相承，在道教氛围越浓烈的地方，道情的活跃程度就越高，而道情的发展程度越高，其形成和转化为道情戏的几率就越大。道情戏与道教互为依托，道教是决定道情戏空间分布的基础，而道情戏又是宣扬道教思想的重要载体，两者互为里表。加之道教与戏

曲的结合有着天然的条件，早期多体现在内容上，具体表现为金元时期数量庞大的神仙道化戏。而在明清时期，花雅争鸣、诸腔并起，道情可以选择与灵活多样的戏曲艺术相结合，道情的发展也融入了更多世俗化的因素，因此，道情与戏曲的结合便顺理成章，道情戏应运而生。

第四章 黄河文化与道情戏剧目

剧目是戏剧活动的基础，又是一个剧种发展和成熟的根本所在。因此，剧目是研究戏曲剧种不可或缺的重要资料，对道情戏而言，亦是如此。从文献文本的角度来讲，道情戏剧目是地方戏曲文献的重要组成部分，也是研究道情戏的重要依据。从思想内容来看，道情戏剧目体现了黄河沿岸基层民众的社会生活和精神风貌，打上了鲜明的地域和时代烙印，是研究道情戏与黄河文化的重要参考。

本章主要分析道情戏的剧目概况、来源，以及和黄河文化密切相关的家庭生活戏和忠孝劝善剧，并从其发展历程中探究道情戏的演变规律及趋势。

第一节 剧目概况

道情戏的民间属性，决定了表演占据戏曲的中心地位，相对于表演技巧来说，剧本尚在其次，因此剧本数量留存较少。但道情戏历代班社演出并流传下来的剧目十分丰富，新中国成立后，又移植和改编了部分传统剧目，在现代戏的创作、移植和演出方面，也取得了一定的成绩。总而言之，道情戏剧目总量繁多、内容丰富，题材类别广泛。依据其剧目类型，可以分为宗教神话剧、忠孝劝善剧、家庭生活剧、社会历史剧、现代戏等五种。

道情戏的剧目概况，主要体现在其剧目来源和剧目类型上。

一、剧目来源

数量庞大的道情戏剧目，为道情戏的研究奠定了基础，分析其剧目来源，有助于我们更好梳理道情戏的发展历史。其剧目来源主要有曲艺传承、借鉴其他艺术形式和艺人自编三种形式。

曲艺传承，主要是指道情戏的剧目承袭道情的曲目而来，道情与道情戏一脉相承，其早期演员多是由道情艺人“转型”而来，演出内容必然受到影响。以山西曲艺道情书目和晋北道情戏剧目为例，在《山西曲艺史料》中“曲艺传统书目”一节记载的道情书目有，长篇书目《湘子传》《张良传》《纯阳传》《李宏传》《翠莲传》《明公断》《八义图》《白兔记》等，中篇书目有《梁祝姻缘》《何文秀算卦》《玉凤配》《借亲配》《三贤》《四劝》等，短篇书目有《下画》《赶脚》《观灯》《捉库》《搬母》《摸牌》《打刀》《磕枷》《杀狗》《打碗罐》

《打灶君》《打缸计》《烙碗计》《双头驴》《窗前误》《庙中会》《金狮坠》《玉虎坠》《游花园》《合凤裙》《豆腐换妻》《小桃研墨》《老少换妻》等。《历尽沧桑风骨犹存——晋北道情概述》一文中也列出了晋北道情戏的剧目，其中宣扬宗教思想的剧目有《湘子传》《张良传》《纯阳传》《庄周传》《李宏传》《翠莲传》等，修贤劝善和反映民间社会生活的剧目有《三贤》《四劝》《下画》《赶脚》《观灯》《捉虎》《摸牌》《打刀》《磕枷》《杀狗》《搬母》《打碗罐》《打灶君》《打缸计》《烙碗计》《老少换妻》《豆腐换妻》《小桃研磨》《双头驴》《窗前误》《玉凤配》《英台下山》《借亲配》《庙中会》《金狮坠》《玉虎坠》《合凤裙》《何文秀访妻算卦》《高文举夜宿花亭》等。通过对比，两者不仅名称相同、内容一致，甚至许多唱词就是原封不动的搬演，就可知道道情戏的传统剧目多来自于曲艺，足见道情曲目对道情戏的剧目影响之大。

除了曲艺之外，道情戏还多方面地吸收、借鉴当地的各种民间艺术，为道情戏剧目的发展繁荣提供了丰厚的滋养。如山东八仙戏中《白云洞》《高老庄》以及《盗袈裟》等戏，都是柳子戏剧种曾经演出过的剧目；晋北道情戏也曾移植过北京曲剧的《珍妃泪》、二人转的《包公赔情》、天津越剧团的《孟丽君》、秦腔的《三滴血》、商洛花鼓戏的《六斤县长》等剧目；清涧道情戏也有不少剧目来源于晋剧、秦腔和眉户，为此，外地剧团来本地有精彩演出时，道情戏班社还会带演员前去“偷戏”；对于传统剧目相对匮乏的陇剧来说，借鉴和移植的剧目就更多了。这些移植和改编剧目，加强了道情戏与其他艺术形式的交流，大大丰富了道情戏的表现内容。

此外，伴随着道情戏的成熟和艺人文化水平的不断提高，创作剧目也不断涌现，出现了一大批本土知名编剧。如山东八仙戏，五路口村人于汉章曾于1930年左右创作《无底洞》《离中离》（当地称荒唐话为“离话”），20世纪50年代，临淄县文化馆还创作有现代八仙戏《两个苦子》参加山东省戏剧创作会演。河南太康道情戏，涌现出韩锦超、韩

枫、申俊义、杨殿鼎、李光业等一批本土知名编剧，创作出大量优秀的太康道情戏剧目。山西的洪洞道情戏，抗战时期，在中共民主政府组织领导下，道情戏艺人自编自演了《抓汉奸》《付新猴踏地雷》《反抢粮》《贾英梅贴标语》等节目，为抗日救国作宣传。陕西的陕北道情戏，曹柏植创作的《丑丑憨憨》，参加山西省首届青年演员现代小戏调演，获编剧三等奖。曹京平、曹柏植1982年创作的《刘栓回头》，1983年曾应中宣部、文化部邀请进中南海怀仁堂演出，并入选陕西省文化文物厅编印的《陕西省优秀剧目》一书，影响颇盛。后有《刘栓致富》《刘栓扶贫》等剧，俨然组成“刘栓系列剧”。陇剧也重点培植自己的编创队伍，从《枫洛池》开始，已经有24部创作剧目获得国家及省部级奖励，等等。这些新创的道情戏剧目，多关注当下生活，挖掘道情戏的时代内涵及本土风格，拓展了道情戏的艺术空间。



长安道情戏部分剧本（杨志敏拍摄）

二、剧目分类

面对数量庞大的道情戏剧目，对其剧目种类的划分就尤为必要。目

前研究现状有多种划分方法。有的以时间为划分依据，如《河南道情剧目简介》一文，将太康道情戏按朝代顺序，分为“汉唐故事戏”“五代、宋故事戏”“元、明代故事戏”“清代故事戏”“朝代故事戏”等。有的依据创作、改编和移植等剧目生产方式分类，如《右玉道情调查与研究》一文，将右玉道情戏剧目分为“传统剧目”“移植剧目”“新编剧目”三类。有的以剧目思想分类，如在陕西道情戏中，劝人看破红尘、宣扬出世思想的被称为“正札戏”，取自民间生活和历史故事、神话传说等，被称为“乱札戏”。又如陕西的石羊道情戏，以真人真事为题材的剧目称“戏”，以虚构情节为内容的剧目称“曲”，其中“戏”又分为“正转戏”（以修道成仙为内容，如《韩湘子成仙》等）、“次正转戏”（以天子、大臣、名将、孝子为内容，如《古城会》《子期论琴》《郭巨埋儿》等）和“非正转戏”（以社会一般下层人物为内容，如《燕青打擂》《杨八姐闹馆》等）。有的以剧目唱词特点划分，如《临县道情音乐和唱词的特点初探究》一文，根据唱词内容，将临县道情戏分为“反映道教思想剧目的唱词”“吸收民间故事作为素材剧目的唱词”“移植其他剧种故事内容的现代戏剧目的唱词”“反映新时代人民生活新剧目的唱词”四个类型。但更多的是以剧目题材分类，如《清中晚期晋北剧目研究》一文，将晋北道情戏剧目分为“神仙故事戏”“因缘果报戏”“除暴安良戏”“才子佳人戏”等。《清涧县志》将清涧道情戏分为“神仙道化戏”“修贤劝善戏”“历史故事戏”“平民生活戏”和“男女爱情戏”等。



洪洞道情戏演出现代戏剧照（图片来源网络）

鉴于此，可以看出道情戏不仅数目庞大，而且划分方法多样。综合以上分类方法，并结合道情戏剧目现状，笔者将道情戏分为“宗教神话剧”“忠孝劝善剧”“家庭生活剧”“社会历史剧”“现代戏”等五种类型。当然，任何分类都有不完备之处，分类，只是进一步研究的基础。

其中与黄河文化较为密切的就是其中的“忠孝劝善剧”和“家庭生活剧”，这些剧目的特征及演变规律，将在后文一一展开说明。

第二节 忠孝劝善剧

牛玉国在分析黄河文化与中华民族精神的关系时曾指出：

> 历史上，黄河曾是一条桀骜不驯、多灾多难的河流，以“善淤、善决、善徙”著称于世，被称为“中国之忧患”。她在造就中华民族伟大文明、灿烂文化的同时，又泛滥迁徙频繁，给黄河下游两岸人民带来过深重的灾难。据统计，从公元前602年（周定王五年）到1938年的2500多年间，黄河下游决口达1500次，大改道26次。多难兴邦，从远古时期的大禹治水开始，热爱家园的中华儿女，一次次团结起来，一次次战胜洪水灾害，一次次加深了对这块土地的认识和热爱，并在灾难中不断成长、成熟，走向新的胜利。人类历史告诉我们，一个伟大民族的发展史就是一部该民族与所处自然环境的抗争史，并在抗争中不断发展壮大。而中华儿女与黄河洪患不屈不挠的抗争精神，则成为黄河文化乃至中华文化的突出特征，也造就了中华民族的伟大与坚强不屈的品性和顽强的生命力，因此被国人誉为“黄河魂”“黄河脊梁”。

从中可以看出，黄河对于塑造民族精神、集聚族群力量有着重要的影响，这种影响具体在文化上，就是“三教合一”的互融互通；具体到艺术上，就是对于传统文化“忠孝节义”的宣扬和讴歌。“在中华文化史上，儒、释、道三教并存，占据主导地位的儒家思想，与外来的佛教思想及传统的道教思想之间不断冲突、融合，共同推动了中华民族文化的发展。这种冲突与融合，使三家思想不断渗透，终于在明清时期形成了三教合一的局面。”明清时期，三教融合局面的形成，对于当时的思想乃至艺术影响深远。体现在道情戏中，就是孝贤劝善剧的出现。再者，我国是一个重礼仪、讲孝道的国度，传统儒家思想的浸染，忠孝节义的观念贯穿于整个意识形态领域，为历代统治者所重视，表现忠孝题材的剧目也历来倍受提倡。早期道情戏中也不乏此类剧目。

总体而言，忠孝劝善剧在整个道情戏中所占的比例不大，剧本也相对较少，但就道情戏剧目发展而言，忠孝劝善剧体现黄河流域人民的思想观念和价值取向，是研究道情戏与黄河文化必不可少的环节。

一、剧目内容

忠孝劝善剧亦是道情戏早期发展剧目，其思想上承宗教神话剧，以劝人忠孝、和睦友善为主要内容，对于社会秩序的安定、道德风尚的培养具有积极意义。在忠孝劝善剧出现之前，宗教神话剧中也有三教合一思想的体现，如临县道情戏《经堂会》中的一段唱词。

道童：……
（转跌落金钱）
咱们再唱个孝顺儿郎，
七岁上孝敬他的娘，
他的娘得病睡在床。
叫王祥热一碗鱼羹汤。
王祥听说没待慢，
急忙来在西河边。
浑身衣裳都脱尽，
热身卧在冷冰上。
太白金星来点化，
一双金鱼跃身旁。
王祥抱鱼回家中，
孝顺美名天下扬。

在韩湘子剧中已经宣扬孝道的思想，但因不占据全剧中心，故孝贤劝善剧在顺序上略晚于宗教神话剧，在道情戏各剧种记载不多。

河南太康道情戏中，有《王林休妻》《安安送米》等剧目记载。晋北道情戏中，经常上演的有《王祥卧冰》《郭巨埋儿》《小桃研磨》《李翠莲传》《烙碗记》《三皇姑出家》《何文秀三死三复生》《曹庄杀狗》《沈氏分夜》《鞭打芦花》《卖妙郎》等。洪洞道情戏中宣扬二十四孝、积德行善的剧目有《郭巨埋儿》《董永哭街》《王小买干哒》《王祥卧冰》《安安送米》等。陕北道情戏中有《割肝救母》《王祥卧

冰》《鞭打芦花》《墙头记》等。关中道情戏亦有《王祥卧冰》《丁郎刻木》《槐荫相会》《杖芦花》等剧目，被称为“贤孝曲子”。还有一点需要指出，在山西永济一带，出现了大量用道情形式演出（更多是以曲艺形式出现）的宝卷，多宣扬佛家思想，此类剧目在杨永兵先生的《山西永济道情宝卷及音乐研究》有详细研究，兹不赘述。

道情戏中的忠孝劝善剧，在剧目数量上远远不及宗教神话剧，在题材上也较为狭窄，以忠孝为核心，尤其是古代二十四孝的故事在民间家喻户晓，几乎全部被编为戏文演唱，封建伦理道德也通过戏曲的传播更加深入人心。

二、剧目特点

忠孝劝善剧作为道情戏从宗教到世俗的过渡，具有承前启后的重要作用。此类剧目在前期出现较多。武艺民在分析晋北道情戏中孝贤类剧目的产生时认为，“全真教的这种贤孝做人、因果报应的思想在民间产生了十分广泛的影响。……虽然此类剧目不是正面宣扬‘无情度有情’的哲理，但它毕竟也是全真道教的主张。因而此类剧目便成为晋北道情首先发展的演唱内容”。这同时也体现了三教融合思想在道情戏中的渗透。

1.内容上，这类剧目多以忠、孝、贤为核心

忠孝劝善剧蕴涵着一种温柔敦厚的道德之美，体现着以德化人的教化功能。如取材二十四孝的《王祥卧冰》，叙述王祥虽然家贫但孝顺老母，其母冬天想食鱼汤，王祥难以购买，就卧在寒冰上求鱼，因此感动上苍，传达了孝敬父母终将善报的思想。又如晋北神池道情戏剧目《烙碗计》，讲述成儿遭继母虐待，继母后被龙抓而亡的故事，其中成儿父张俊奇的一段唱词点明主旨。

张俊奇：（唱）寒霜单打独草根，

白浪偏冲溺水舟。

得势的野鸡比虎凶，

失势的凤凰不如鸡。

鸡怕黄狼猫怕鼠，

花怕狂风草怕霜。

天怕浮云地怕黄，

人怕有病物怕伤。

忠臣就怕君不正，

孝子就怕父不良。

贤妻就怕夫不实，

为人就怕遭后娘。

提倡做人要贤，否则终遭报应。又如《杀狗》一剧，故事讲述楚国曹庄为孝子，弃官砍樵奉母度日，其妻焦氏为人蛮横，与婆婆多有矛盾。一日婆媳争执，曹母被焦氏暴打一顿，曹庄归家劝妻，妻不为所动，曹庄欲杀之被母阻拦，曹庄杀死家犬，致使焦氏震惊，终为悔悟，一家人重归于好。孝贤是维系家庭成员关系稳定和睦的纽带，也是这类剧目的主要表现内容，因此题材相对狭窄，剧目数量不多。

2.思想上，这类剧目有着积极和消极双重意义

一方面，有其积极作用。在道情戏世俗化的过程中，忠孝劝善剧更贴近生活，经过艺术化提炼也更富有戏剧性，因而易为观众所接受。其宣讲内容与传统社会中的封建秩序、伦理道德、家规家训、村规民约的内容相一致，从而具有了劝善教化的普适性。

所谓忠，如清涧道情戏《刘权进瓜》，刘权揭皇榜、赴阴间、进北瓜的目的是，“想我刘权如今活得人不人鬼不鬼，倒不如了此残生，一不为金银，二不为名利，但愿去那冥国，和我那屈死的妻子、儿女团圆，也可为皇上分忧，尽忠报国”。地狱中的阎王也称刘权是“少见的尽忠报国之人”，这些是和儒家的伦理倡导的思想相一致。

所谓孝，如《鞭打芦花》是晋北道情戏的传统剧目，故事讲述继母李氏虐待前房之子闵子骞，以芦花为其絮衣御寒。丈夫德仁带二子访友，途中闵子骞寒冷难耐，其父怒而鞭之，不料衣破飞出芦花，德仁返家欲休李氏，闵子骞苦苦求情，“宁叫母在一子单，莫叫母去三子寒”，最终一家人和睦团圆的故事。文中的孝是子女对父母的俯首帖耳、唯命是从，但也有不计个人得失的人性色彩，因此较易为人接受。又如洪洞道情戏著名演员王多贵（1880 1968，艺名“五斤子”），他在《三英卷》中扮苗氏，将一个虐待前房子女的继母演得惟妙惟肖，被誉为“活继母”，以至于当地有“看五斤子《三英卷》，后婚老婆行了善”的赞语，可见道情戏孝贤劝善剧在乡野民众中的教化功能。

又如《刘权进瓜》一剧，李翠莲在望乡台上思念儿女一节，一声声哭诉十月怀胎的经历，字字泣血。

李翠莲：（唱）……

转【冬石榴】

一个月怀胎在娘身，无影无形影无踪。

好比那水上芙蓉草，不知生根不生根。

转【垛十字】

两个月怀胎在娘身，坐在床上不想行。

自思自想自定夺，才知我儿怀娘身。

三个月怀胎在娘身，躺在床上不想动。

东邻家叫我我未想，西邻家叫我我不想行。

四个月怀胎在娘身，跐发的为娘浑身疼。

茶不思来饭不想用，心想吃桃杏梨果品。

五个月怀胎在娘身，我儿腹内得人身。

一阴一阳分男女，吃娘的血水分娘的筋。

六个月怀胎在娘身，我儿腹内长成人。

阴间已过一盘水，阳间留下血衣经。

七个月怀胎在娘身，躺在床上不能动。

我儿不住娘腹滚，碰得为娘腹中疼。

八个月怀胎在娘身，走在人前不敢行。

有心想上娘家门，恐怕我儿路上生。

九个月怀胎娘的身，我儿要离娘的身。

十个月怀胎娘的身，我儿离了娘的身。

一岁两岁吃娘的奶，三岁上四岁上不离娘怀。

五岁六岁贪玩耍，七岁上八岁上学堂。

李翠莲望乡台越哭越痛，又观见东首里大放光明。

迈金莲我把望乡台下，泪汪汪哭回鬼门关（切）

（下）。

唱词讲述母亲育儿之艰辛，劝人要知感恩、行孝善，是《李翠莲传》中的经典唱段，具有重要的教化意义。

剧中传达出的忠孝劝善思想，不仅宣扬了中国封建社会的道德规范，又是调节社会生活、人际关系的行为准则。

另一方面，道情戏孝贤劝善剧中也有荒诞愚昧的成分。如右玉道情戏《郭巨埋儿》，取材自二十四孝，讲述郭巨家贫为了赡养母亲，决定将不懂事的儿子埋掉。当他们抱着幼儿在荒郊野外掘地时，却意外挖出了一罐金子，内有帛纸书，“这罐黄金是上天赐给郭巨的，官府不得夺走，别人不得拿取”。从此郭巨不仅过上了好日子，而且孝顺美名扬。可以说，这个故事荒诞愚昧，充满了封建奴化的伦理道德，通过夸张虚构宣扬行孝至上，不仅悖乎常理，而且违背人性。这是其消极的一面。

3.形式上，忠孝劝善剧是新旧道情戏的分界

旧道情指的是道情戏形成初期擅演的宗教神话剧，它们以韩湘子故事为代表，称为“韩门道情”；而新道情则是指忠孝劝善剧或两者兼演的剧目，如《李翠莲传》就是这类剧目的代表，故又称之为“李门道情”。在《李翠莲传》中，既有世俗的百姓生活，又有神界地狱的描写，虽有劝人修道之意，但主要强调的是社会伦理道德的规范与约束。

新、旧两种道情戏，事实上不仅仅是剧目的发展，在其剧目的音乐结构、表演技艺、

人物行当等方面，二者均有明显的差异。在音乐上，它已由鼓子词的主曲体结构向联曲体转变，曲调的使用已 打破完整曲牌的局限，而出现了诸多的变体，唱词中的七、十言齐句结构，有了广泛的运用。在表演上，得到了戏曲化的进一步发 展，不但注重挖掘人物深层情绪的表达，而且也注重了动作的表演 技艺的发挥。作为戏曲艺术，它已经有了比较完善的发展，走向了 成熟。

总体来说，道情戏中的忠孝劝善剧已经逐步脱离了道教的母体，走向更为广阔的社会空间，它的出现标志着道情戏的成熟，与此同时，家庭生活剧则逐渐兴盛。

第三节 家庭生活剧

随着观众审美的提高和娱乐需求的增加，反映宗教和礼教思想的传统剧目已渐渐落后于时代，不能满足人们的要求，于是，出现了以反映才子佳人、民间生活故事为主的家庭生活剧。这类剧目更加贴近生活、贴近群众，也深深地打上了地方戏曲和黄河文化的烙印，是道情戏中演出频次较高、普及范围较广、较受群众认可的一类剧目。就剧目数量及分布而言，这类剧目以豫东淮北中心及山陕中心居多。

一、剧目内容

道情戏中的家庭生活剧短小精悍，演绎的是民间日常故事，以婚恋题材、家庭矛盾、邻里风波、农耕生活等为主要内容，大多是小生、小旦、小丑的“三小戏，剧目滑稽诙谐、风趣幽默，多具喜剧色彩，具体到各剧种，简述如下。

鲁东中心，蓝关戏中除了常演的《东游记》和《西游记》剧目，还有《刘客钓鱼》《绒花记》《打棒槌》等民间小戏。渔鼓戏中有《桃花庵》《天河配》《槐荫记》《小上坟》《马二送祟》《邓太太吃席》《顶灯》《逛灯》等剧目。

太康道情戏向来有擅演家庭生活剧的传统，据民国《河南省西华县志续志》载：

> 邑境最流行者梆子戏（俗名高敲梆），所演剧多历史侠义忠义……次为越调……其次为道情班，又有二夹弦（原作为“二架弦”），情词鄙俚，做工简单，所演剧本，多闺阁琐事，如闹小乔、闹花科等，鄙俚不堪，伤风败俗，莫此为甚。

太康道情戏中的家庭生活剧有：《王金豆借粮》《打万监生》（又

名《双拜寿》）《跪洞房》（又名《金玉奴》）《借妻》《劝邻》《张廷秀私访》《雷宝童投亲》《林翠翻车》（又名《走娘家》）《王金豆还粮》《田螺女》《红尘》《王小买线》《撕蛤蟆》《小黑驴》《杨瞎子卖布》《王小赶脚》《李兴贵打花》《胡二姐开店》《骗女婿》《八瓢面》《秃婚配》《卖翠花》《背闺女》《重婚配》《小二姐做梦》《母老虎上轿》《瞎子观灯》《闹菜园》《闹酒店》《吵驴》《卷花箔》《李上元开店》《草帽记》《卖爱姐》《兰桥会》《刘二楞吃烧饼》《打雁》《老少配》《借驴》《庄稼佬借闺女》《王小卖线》《刘凤仙当箱子》《双锁柜》《站花墙》《合凤裙》《李俊送客》《闹应山》《争风桥》《书中书》《苏家滩》《扳勾担》《借毫毫》《田二红开店》《打面缸》《黄桂香采桑》《脂粉记》《罗鞋记》《手巾记》等剧目。

这类剧目在太康道情戏中所占的比例最大，多是表现家长里短、儿女情长的生活小事。如《林翠翻车》（又名《走娘家》），就是讲新婚夫妻林翠和梅姐“麦罢”（当地俗语，指收完麦子打完场）后走娘家，林翠一大早去集市上买东西，然后小两口说说笑笑套上驴车出门。田间麦子去了头，秋苗绿油油，一派田园风光景色宜人，林翠喜不自禁，“我的妻咋长恁俏瓜？就像那画上画的活菩萨”。突然发现田里干农活的人偷瞄梅姐，便心怀醋意，“路东边那几个小伙儿在锄芝麻，（看梅姐）头扭得好像是撇绳拉。……我的鞭若能再长一拃，一鞭把他们的眼兜瞎”。最终没忍住驴鞭炸响花，结果驴惊车翻，林翠只得背着梅姐走娘家。诸如此类的小故事，风趣幽默、载歌载舞，很受乡野妇孺欢迎，因此太康道情戏又被称为“灶火头戏”。安徽界首县1958年成立少年文工团，培养了一批青少年道情戏演员，也排演有《王金豆借粮》《打连科》《马囫囵换亲》《佘赛花招亲》等家庭生活小戏。

晋北道情戏的家庭生活剧多来自晋北大秧歌戏，以反映风趣幽默的家庭矛盾、邻里风波、儿女情长、时事讽喻、田园嬉戏等为主题。剧目有：《三贤》《四劝》《打灶君》《老少换妻》《豆腐换妻》《顶灯》

《摸牌》《打刀》《赶脚》《金镯玉环记》《窗前误》《泥窑》《王二小赶脚》《合凤裙》《小桃研磨》《烙碗计》《翠红下书》《小放牛》《刘三跑驴》《小姨子送枕头》《叫妹子》《打樱桃》《下画》《观灯》《捉虎》《摸牌》《打瓦罐》《打缸记》《双头驴》《玉凤配》《英台下山》《借亲配》《庙中会》《金狮坠》《玉虎坠》《和凤裙》《何文秀访妻算卦》（又名《三复生》）《高文举夜宿花亭》《捏谷子》等。

晋北有右玉道情戏和神池道情戏两个重要分支。右玉道情戏中的家庭生活剧有：《挑女婿》《打瓦罐》《拉老汉》《摸牌》《求妻》《王小二赶脚》《捉虎》《老少换妻》《风雪配》《三滴血》《玉棋子》等。神池道情戏中的家庭生活剧有：《老少换妻》《小姨子送枕头》《豆腐换妻》《三贤》《四劝》《张翁赶子》《打缸计》《捉虎》《双头驴》《嫖院》《骗骡子》《打林庆》《对菱花》《庙中会》《报喜》《跑灯》《拉老汉》《还魂袋》《下画》《打灶君》《小姑贤》《牧牛》《转扇》《楞小子打碗罐》《洋烟鬼显魂》《掐谷子》《摸牌》《钉缸》《赶脚》《三怕妻》《黑毛驴上寿》《瞎子观灯》《闹书馆》《雪梅教子》《双下山》等。

临县道情戏中，这类剧目多从民间小唱吸收而来，后来实际上已成为临县道情的主要传统剧目。有《秀才挽蔓菁》《郭华卖胭脂》《秃子闹洞房》《张连卖布》《鸿雁捎书》《老少换妻》《李大闹店》《二妻争夫》《打樱桃》《唤妹子》《卖豆腐》《走南洋》《牡丹亭》《扯凤裙》《合凤裙》《孝廉传》《泰山图》《打面缸》《小放牛》《花亭》《休妻》《借妻》《求妻》《烧窑》《祈雪》《戏凤》《三劝》《顶砖》《挂画》《蛤蟆》《青风亭》《小姑贤》等。

洪洞道情戏中家庭生活剧有《小姑贤》《小姑不贤》《打灶君》《拐银匠》《拐骡子》《挂神子》等。

永济道情戏形成之初，是通过排演《小姑贤》《隔门贤》《审鸡》

《四岔》《恩与仇》《双锁柜》等家庭生活小戏而搬上戏曲舞台，后还有《柜中缘》《恭喜发财》等剧目。

山陕之地的剧目大多互通，如晋北神池县道情剧团演出剧目《翠红下书》，讲述毛红父母在世时曾为毛红和张礼容定下亲事，后毛家家道中落，张父逼毛红写下休书，张礼容得知后，由丫鬟翠红女扮男装，为二人传递书信，并约定花亭相会，最终大团圆的故事。在陕北道情戏中，也有与《翠红下书》内容几为一致的《毛红跳墙》，只是后面加入了包公办案、养尸还魂的情节。此外，陕北道情戏中还有《二女子游花园》《小姑贤》《定边娶妻》《牡丹亭》《秃子闹洞房》《三劝》《皮筋顶灯》《合凤裙》《挂画》《顶缸》《夜宿花亭》《刘来还愿》等表现家庭生活的小戏。

关中道情戏中，此类剧目与历史故事、神话故事统称为“乱札戏”，在演出中占大多数，如《杨二姐赶会》《姐妹争嫁妆》《王公敬怕老婆》《四岔捎书》《隔门贤》《两亲家吵架》《二姐娃问病》等剧目。



商洛道情小戏《山花姑娘》剧照（图片来源网络）

商洛道情戏中，展现民间风情的剧目有《姐妹争嫁妆》《老鼠告狸猫》《三辈怕老婆》《小女婿》《山花姑娘》等。代表剧目《一文

钱》，讲述穷秀才史书捡到一文钱，林色老财讹为他遗，闹至县衙，县官谭财款待史书，问明只为一文钱，后悔饭钱，林吞钱入腹，谭灌肚取钱，林妻不忍，送钱一文，谭诈为元宝十枚，林妻无奈，让剖腹寻宝，最终得一文钱结案。“林色”对“吝啬”，“谭财”对“贪财”，其辛辣风趣、洋相百出，几与《威尼斯商人》相媲美。

陕西石羊道情戏中，这类剧目被称作“次正转戏”，以社会一般下层人物为主要内容，如《燕青打擂》《杨八姐闹馆》《二姐做梦》《赶嫁妆》《隔门贤》《砸烟灯》等。

年轻的陇剧在酝酿之时，就是首先排演了《杀庙》《挡轿》《白玉楼》《双怕婆》《二姐妹害病》等家庭生活小戏为实验，从而为陇剧确立奠定基础。同样的还有夏剧，曾先后排演出《碾米》《花亭会》《八郎送饭》《打神告庙》《卖碗》等小戏。

通过以上简单梳理，可知家庭生活剧在道情戏中存在之广、数目之众，其影响不容小觑。

二、代表性剧目：《隔门贤》

《隔门贤》在山东吕剧、河南豫剧、越调、曲剧等剧种中均有，但在道情戏中发扬光大，其情节简单、易学易演，与道情戏小戏的定位相符合，也成为道情戏的保留剧目。

故事讲述除夕之夜，家境贫寒的李小喜（又有王汉喜、王翰锡等名）为让母亲过个好年，到未婚妻薛芙姐（又有张爱姐、爱姐等名）家借粮，两人偷偷商议之时，防盗意识强的薛父锁上院门，薛芙姐几次送其出门未果，后被薛母发现，两人护送小喜出门未遂，终被薛父发现，上演了一出欢喜剧，把年货整整齐齐划分一半给小喜家，帮其渡过难关。这是其故事母体，情节在各剧种略有差异，如太康道情戏中没有薛父、薛母，增加了善良泼辣、风趣幽默的嫂子一角。有的剧本还增加了

同村姐妹拉薛姐打牌发现小喜一节。《隔门贤》中没有尖锐的矛盾冲突、宏大的演出场面，人物三个四个即可，截取生活中的一个小片段，个把小时左右就能演完，情节集中、节奏紧凑、易学易演，非常适合作为小戏的道情戏演出。

《隔门贤》是道情戏中演出范围最广、上演次数最高的剧目之一。在不同道情戏剧种中，又名《王金豆借粮》《皮袄记》《王汉喜借年》《小借年》等，对于道情戏的形成和发展有着重要意义。如1955年春，蒲城县举行群众文艺会演，东陈庄演出石羊道情戏《隔门贤》。1956年太康道情戏《王金豆借粮》参加河南省首届戏曲汇演，并成为太康县道情剧团成立后首批整理剧目。1958年安徽界首县成立少年文工团，挖掘整理《王金豆借粮》《打连科》等剧目在淮北、淮南等地演出。1959年5月，陕西省戏曲学校道情班、长安人民剧团先后演出《隔门贤》，将关中道情搬上大舞台。1959年10月，长安县剧团排演的《隔门贤》《四岔捎书》等道情小戏参加陕西省庆祝国庆十周年献礼演出，《隔门贤》剧本先后由长安书店和陕西人民出版社出版。1960年中国唱片社为太康道情剧团《王金豆借粮》灌制唱片。1962年陕南旬阳县人民剧团特邀向纪文、龚德让（旬阳县道情皮影社社长）、吴廷常等人合作，将道情古典折子戏《隔门贤》搬上舞台，由皮影改为人扮。1987年陕西省戏曲研究院青年团带《隔门贤》晋京汇报演出，受到好评。1992年太康道情剧团《王金豆借粮》参加全国“天下第一团”优秀剧目展演，荣获八项大奖。1998年太康道情戏《王金豆借粮》被黄河音像出版社录制成光碟，上市不久被群众抢购一空。1999年太康道情剧团在驻马店平舆县剧院演出《王金豆借粮》，连演18场不改戏。2005年11月，太康道情戏参加河南省首届民间稀有剧种汇演，剧目《王金豆借粮》的编剧、音乐设计均获得银奖。该剧历经半个多世纪，至今盛演不衰，甚至被拍成了贺岁题材的戏曲电视片搬上荧幕，足见其艺术魅力。



太康道情戏老本《王金豆借粮》（图片来源网络）



长安道情戏《隔门贤》演出剧照（图片来源网络）

关于故事来源，在太康当地有“赶考秀才写《皮袄记》”的传说，讲几个赶考秀才路经太康县杨庙集，求在张姓大户人家借宿未果，被赶了出来。后得王湾集王善人救助，在避雨时为纾解对张姓大户之恼，“他瞧不起穷人，咱偏让他妹妹嫁给穷人，让他穷妹夫给他要东西，他舍不得给，就让他妹妹偷着给”。几个秀才写就唱本奚落张家，名为《皮袄记》，后来《皮袄记》改编为戏本《王金豆借粮》。从《隔门贤》故事在各剧种的流传及演出情况看，此剧是否产生于河南太康难以考证，但

说其移植于唱本后搬上舞台，较为确信。在《中国曲艺志•河南卷》中，有清末豫东道情艺人李明贵擅演《皮袄记》的记载，当地有谚语“李明贵的皮袄，一辈子不掉毛”流传。通过考察道情戏其他剧种，《隔门贤》应是在长期演出过程中历代艺人集体创作、不断打磨的结果。如早在民国初年，太康县张广志道情班尤擅演此剧。新中国成立后，太康道情剧团李克明、翟耀宗根据《皮袄记》改编此剧。1960年太康道情剧团准备赴京演出时，周席海、李准等人再次对此剧进行修改整理，使其成为能演50分钟的单场戏。1978年，张静、王锦标等执导重排此剧，等等。经过反复打磨、精雕细刻，节奏更加紧凑、戏词更加精炼，并产生了《王金豆还粮》《王金豆中状元》等后续剧目，至今仍活跃在道情戏的舞台。



太康道情戏新本《王金豆借粮》（图片来源网络）

值得注意的是，太康道情戏《王金豆借粮》剧中杨庙集和王湾集是太康县的真实村名，戏里王金豆所住的王湾祠堂现在仍存，因此当地百姓深信故事就是发生在太康县境。杨庙集村民认为此剧有辱他们的祖先，至今仍有不准在杨庙集演《王金豆借粮》的习俗，为此村民还曾发生争斗，可见《王金豆借粮》剧目的巨大影响力。究其原因，应有以下

几点。

首先，《隔门贤》剧目所体现的思想内容，是其广为流传的重要因素之一。与传统才子佳人戏中一贫一富两方常常产生悔婚、退婚等情节不同，该剧中王家家道中落，张爱姐的婚事不仅没有受到阻拦，张爱姐一家反而还积极帮助王金豆渡过难关，展现善良、朴实的情感。如王金豆夜入张家，黑暗中跳进泥坑、被泼上“恶水”（豫东方言，指泔水），与爱姐相见后的一段对话。

爱姐：（唱）……

我的相公呀，你来俺家把年拜，

穿那么单，又那么薄，

这明晃晃的是啥东西？

莫非你穿的是宝衣？

王金豆：（唱）王翰锡来到恁家内，

避风躲到磨道里，

碰上嫂子泼恶水，

泼得我上下浑身湿，

东北风一吹冻琉璃，

哪个穿的是宝衣？

爱姐：（唱）听一言，心生气，

埋怨声刘氏俺嫂子。

恶水哪里泼不了，

咋偏偏泼到那磨道里，

泼得俺相公一身湿。

你身上穿得单又薄，

这脚上哪来的那样深一对黑靴子？

王金豆：（接唱）我羞来恁家怕人知，

偷偷跳墙来找你。

谁知墙下有泥坑，

我应眼（看巧）跳到那泥坑里。

只粘了两脚黑污泥，

哪个穿的是靴子，

你咋想点儿给我打俚戏？

爱姐：（唱）听一言，心生气。

俺的哥你不学勤快是啥道理？

过新年不把泥坑早填起，

只害得相公粘了两脚泥。

两个人之间的对话风趣幽默，充满了生活气息。更重要的是体现了爱姐的单纯善良、真挚体贴的情感，展现了人性之美。

其次，《隔门贤》的成功还体现在浓郁的乡土气息和地域风情。在陕西，《隔门贤》的故事背景放在关中，其唱词充满了浓浓的关中味，如薛父将年货分给小喜时的唱词。

薛父：（唱）……

把蒸馍拾上一笼笼，

包子多拣些肉馅的。

白菜萝卜儿拾一筐，

咱磨的豆腐尽娃提。

核桃柿饼做年礼，

还有那大枣、石榴、罐罐梨。

这些都是咱树上结，

给小喜装得满满的，

油炸的果子我娃吃，

给你娘再逮上一只肥母鸡。

香蜡纸表分一半，

灶王爷请了一张没多的。

……

地道的关中方言、通俗易懂的唱词一泄而出，勾勒出关中地区的过年习俗：蒸蒸馍、包包子、磨豆腐、做年礼、炸果子、请灶王等，描绘

了一幅浓浓的民俗风情画。如此轻松活泼的小戏，怎能不吸引观众？以至于民间有“扒了房子卖了砖，也要去听道情班”，“宁听道情隔门贤，不去方山做巡检”的俗语。

太康道情戏《王金豆借粮》中亦有此例，方言俗语、风土民情的纯熟运用，令短短一个小时的演出高潮迭出。如嫂子刘氏（太康道情戏《王金豆借粮》中有嫂子角色）向爱姐数说陪嫁物品的一段戏词堪称经典。

刘氏：（唱）……

陪送你一个描金柜，

描金柜里装东西。

有单衣，有棉衣，

四季的衣服都装齐。

陪送你一对花枕头，

有几双绣鞋全是缎子哩。

铜壶铜灯全置买，

还有个衣架搭东西。

木梳、篦子、菱花镜，

官粉、胭脂是苏州的。

送你一块捶布石，

我哩小妹妹，恁姑啊——

还有一个棒槌是柿木的。

使用的东西全陪送，

咱再说说厨房里——

陪送你大锅和小锅，

蒸馍的箅子也配齐。

陪送你一块面案板，

有一个菜柜带抽屉。

大擀杖，小擀杖，

还有铜勺带笊篱。

陪送你一个筷笼子，

有一把筷子是新的。

陪送你个鏊子三条腿，

外带一个翻馍批。

小妹妹你要嫌少，

支鏊子那三块砖头也给你。

厨房里东西陪送了，

拐弯再说磨房里——

陪送你一盘红石磨，

梨木磨盘刷油漆。

扫面把子、拉磨套——

还有那咴咴叫的拉磨驴。

小妹妹你要嫌少，

赶驴的小鞭儿也拿去。

陪送你个箩面柜，

粗箩细箩是铜丝底。

小妹妹你再嫌少，

把那挂箩的橛子也拔去。

使用的东西全陪送，

问妹妹还缺啥东西。

缺啥少啥只管要，

嫂嫂我另外再给你。

几十句唱词一气呵成，委婉动听，乡土味十足，既展现了豫东农村家庭日常用具和陪嫁习俗，也塑造了一个善良、幽默、泼辣的乡村妇女形象，歌颂了坦荡真诚、互帮互助的淳朴民风。

此外，张绮认为《王金豆借粮》与民众审美习俗契合主要是基于“公子落难小姐赠金”的传统戏曲模式、小戏中常见的“借讨”和“姑嫂逗趣”情节及民间巧女故事的套用。剧目在音乐、表演、舞美上的精益求精，使得该剧能超越地理、剧种、时间等界限而长盛不衰。

三、剧目特点

家庭生活剧作为道情戏的代表剧目，在百姓中广受欢迎，书写黄河流域人民的社会生活和思想情感，有着独特的艺术特征。

首先，家庭生活剧题材来源广泛，贴近民间生活。内容包罗万象，剧目多来自唱本、秧歌、大鼓书等。有夫妻日常、邻里之间、家庭矛盾、才子佳人、农耕劳作、赶路行舟、买卖物品、婚丧嫁娶、讨要借还等生活小事。如太康道情戏《打万监生》（又名《双拜寿》），讲述豫东睢县潮庄有个财主余老一，有两个女儿余大妮、余二妮。大女婿万知实（监生）家境富裕，二女婿张居是个穷困书生，余老一过寿之际，两女携女婿前去拜寿，余老一嫌贫爱富冷落张居，万监生也借机羞辱，张居欲领余二妮归家，恰遇二妮受到大妮嘲笑。余家大姑打抱不平，巧助二妮，趁余老一、万监生醉酒之际，将二人痛打，出口恶气。该戏是一出风趣幽默、别具一格的讽刺喜剧，生动地表现了世俗的家庭生活。诸如此类，故事多来源于民间，如同发生在身边、街头巷尾随处可见的小故事，无关政治生活和时代主题，没有宏大的叙事结构和激烈的矛盾冲突，表现普通人物的爱憎情感和日常故事。

其次，家庭生活剧结构短小精悍、灵活多变，富有时代气息。这些剧目多以“三小戏”为主，多用丑角和彩旦，尤其是丑角的灵活运用，塑造了万监生（《打万监生》）、王小（《王小买线》《王小赶脚》）等经典人物形象。同时场面小便于排演，往往一个小时左右就能演完。如晋北道情戏中的《打碗罐》，就是给父亲送饭的小孩与田垄上挖野菜的姑娘们调笑，不慎打破碗罐，最后姑娘们拿出自己的干粮送给小孩的故事，没有复杂多变、跌宕起伏的情节，只是截取生活中的一个片段，在谈笑嬉戏间表现乡野情趣。此外，家庭生活剧贴近时代，及时反映当下生活，因而更易受到群众欢迎。如刘文峰谈及1982年底在临县老家府底村观看当地村民演出的民间小戏《二妻争夫》，“这是个传统戏，但村

民却赋予其新的内容。如两个妻子向丈夫要的东西，已经不是金银财宝、绫罗绸缎，而是彩电、冰箱、洗衣机，这些都是20世纪80年代的时髦货”。剧目内容因时而变，更易为观众接受。

再次，家庭生活剧融入了许多民间生活场景和民俗文化意蕴，突出了地域文化特色。由于家庭生活剧的表演者和观赏者均是文化水平相对较低的乡村农民，较少受到高雅文学熏陶，因此，在唱词上多运用当地群众熟悉的乡音土语，通俗易懂，明白如话。加上花腔衬字及帮腔，以其诙谐的表演和插科打诨，更具地方特色。如晋北静乐道情戏《经堂会》一节中，丑湘子“夸奖”四丫鬟。

丑湘子：（白）正是：

这位丫鬟生得丑，

官粉擦了两大斗。

昨日你从大街过，

吓得母猪大张口。

（唱）【垛十字】头上青丝乱如麻，

两鬓的虮子赛芝麻，

头上的圪节疤摞疤，

眼里长的个萝卜花。

口儿长得比瓢大，

还有一嘴臭黄牙，

两只手好像老鸦爪，

又黑又臭脏又脏，

罗圈腿儿八叉叉，

裤裆尿得水浪浪，

三寸金莲有尺二长，

好似东海岸上的母夜叉。

这些词汇，都是黄河流域农村常用的语言，漫画式的夸张、变形，俚俗辛辣，使人印象深刻。

又如河东永济道情戏《小姑贤》，刻薄的姚氏对待女儿桂花和儿媳云花偏心眼。同样的鞋底，说儿媳做的是“糊纳糊帮好像给老驴钉掌”，女儿做的是“斜是个样样，顺是个行行，四边薄厚一个样样，中间还留个风摆浪浪，真是好的没法说了”。同样扫的一块地，儿媳云花是“东一道道，西一条条，好像是给土地爷画胡子一样”，而女儿桂花则是“白光白光的，就是豆腐掉在下面也沾不上个土星星”。同样的一碗饭，儿媳云花端过去则是“既没盐又没醋，咸不咸，淡不淡的，还有一股脚汗味儿”，女儿桂花则是“在你还未进门的时候，一股风就刮到妈的鼻子里了，我就闻着喷溜溜香，看我娃调的这饭，不说吃着怎样，看着先干干净净，待我尝得一尝，哎哟，这碗饭又香又甜，五味俱全”。在语言的对比上突出人物性格，更有讽刺的力度。

不可否认的是，家庭生活剧中的唱词也不乏粗俗浅陋的成分，如晋北静乐道情戏《牧牛》，开场三花脸的一段数板：

> 豆芽菜碎粉粉，哪有儿媳妇奶公公。
>
> 公公拿起拐棍来，媳妇拿起奶头来。
>
> 东一甩西一甩，甩下公公一嘴奶。
>
> 不咂不咂好甜呀，孝道的媳妇再奶来。

像这样为了迎合观众低级趣味的内容，也是道情戏家庭生活剧中需要改进和提高的地方。

第四，家庭生活剧以平民的视角和愿望来改编，融入了世俗的生活情趣。以婚恋戏为例，明清以来广为流传的才子佳人戏，在很大程度上是明清文学家对于自身才华、自身价值的歌颂和崇拜，是以其虚幻的理想之梦与残酷的现实社会相抗争的产物，剧中弥漫着哀婉、梦幻、凄美的色调，尤其是清中期之后的才子佳人形象，越来越趋于道德化、模式化，个人的情感泯灭于社会的伦理规范。而道情戏中源于乡土的家庭生活剧则揭开才子佳人戏温情脉脉的面纱，标举人的自然欲求和自然本性，以率真、直白、俚俗的方式表达乡野的爱情观。如太康道情戏《张

廷秀私访》“盼楼”一场王月英思念未婚夫的一段唱词。

王月英：（唱）王月英在绣楼暗悲伤，

手扒着楼花门盼夫郎。

二哥赶考三年整，

也没捎书信到家乡。

我为你懒搽官粉懒戴花，

我为你懒穿绫罗好衣裳。

我照头上摸一把，

拔下金簪画粉墙。

你走上一天我画一道，

走了两天我画一双。

二哥赶考三年整，

两间楼房我画满墙。

要不是二老爹娘管得紧，我的二哥呀，

画画我画到大门上！

我把你盼来口难张，

吃不下饭，喝不进汤，

得了病，下不得床，

小脸瘦得焦巴黄。

我前心贴到后心上，

两张皮都贴到骨头上。

我的二哥呀，

我为你差一点没有见阎王。

这样大胆夸张地表达思夫之情，走上一天画一道，以至于画满两间墙。唱词之通俗直白，情感之明快热烈，在其他剧种中较为少见。人物形象的塑造也跳脱了常见的窠臼，更加立体丰满、真实可信。如太康道情戏《王金豆借粮》中，王金豆作为穷困秀才，除夕之夜去老丈人家借粮，在闺房外偷看张爱姐时王金豆的一段唱词。

王金豆：（接唱）……

手扒着窗户往里看，

看见了爱姐我的妻。

她坐在银灯旁边想心事，

但不知她是想啥的？

一会儿皱眉，一会儿喜。

莫不是想我王翰锡？

她要是想我王金豆，

我就张口去借粮食。

她要是不想我王金豆，

我把脚一跺就回去。

回家对给俺娘讲，

再迟几年也不娶你。

我叫你只住够一二十、三四十、

五六十、七八十岁个大闺女，

长了一脸枯皱皮，

顶着一头白毛羽，

咱看看谁急谁不急？

又听得房中叹口气，

听一听我的妻她是说啥哩！

从中可以看出，王金豆既有对爱姐爱情的期待，也有质疑和自己的“小算盘”，人物内心的挣扎和纠结展现无遗，其情感活动更加真实可信。与惯常才子佳人戏中一见钟情、一往情深不食人间烟火的模式不同，道情戏家庭生活剧中的人物更生活化、更接地气、更贴近普通民众世俗的观念和情感，因此也更容易引起观者的认同与共鸣。

最后，家庭生活剧的喜剧结构，寓教于乐。道情戏中诸多家庭生活剧，在展现平民生活和世俗情调的同时，也表现出对传统伦理内在的认同感，是民众了解外界知识、规范伦理行为的一面镜子。如永济道情戏《小姑贤》，小姑斥责妈妈偏心眼，妈妈命儿子教训媳妇，小姑让哥哥谎称嫂子被打死，妈妈心急如焚，命儿子将其救活，小姑却又寻死，母

亲惊慌阻拦，这时小姑桂花乘机教育母亲。

桂花：母亲、哥哥……

叫母亲你莫要把儿拦挡，

都怪你生下我是个女郎。

男当婚女当嫁自古常讲，

孩儿我也难逃三纲五常。

若遇上似哥哥这样夫郎，

今日打明日骂有理难讲。

孩儿我定然要惨遭祸殃，

倒不如早早的悬梁命丧，

也免得到后来命丧无常。

最终使母亲醒悟，一家人和睦如初。表达了婆媳之间和睦体谅家庭才能和谐的观点。“古代普通小民，尤其妇女没有读书识字的条件，他们的历史文化知识、善恶观念、审美能力和情趣都从看戏中来，他们同样也从戏曲演出中得到娱乐，看戏成为其日常生活中最为流行和风靡的事。地方戏承载众多的文化负载，因而成为中国人性格的组成部分。”

道情戏中的家庭生活剧，这些剧目大多属于喜剧甚至可以说是闹剧，通过对迂腐的秀才、势利的岳父、刻薄的嫂嫂等一系列类型化角色的描绘，爱憎分明、率真热烈的淳朴价值观，在嬉笑怒骂间展现得淋漓尽致。皆大欢喜的结局，给辛苦劳作的下层群众以心灵慰藉。“民间小戏之所以在民间千年不衰的原因，也正在于其自娱性。它使得民众能从表演和观赏民间小戏中得到情感的愉悦和陶醉，欲念的隐晦表达与实现，文化的滋润与哺养，从而超越和暂且忘却生活的痛苦。”正是这些，才能使它扎根在人民的土壤中永远保持强大的生命力，具有长久的艺术魅力。

第五章 道情戏的艺术特征

道情戏有着数百年的传承历史，经过一代代艺人的创造和积累形成了一套完整、独立的艺术体系，在音乐体制、唱词唱腔等方面，打上了浓浓的地域烙印。本章主要论述道情戏的艺术特征，兼及黄河文化对其影响。

第一节 音乐体制

不同的剧种，在剧本、表演、舞美等方面有各自的特点，但这皆不是构成剧种之间差异的决定性因素，区别各剧种属性的关键要素是它们的音乐体制。

一、音乐体制概况

我国传统的戏曲音乐体制，大致可以分为曲牌联套体和板式变化体两大类型，两种体制先后孕育萌生，乃至发展成熟并存于世，互相补充、相辅相成，成为区别东西方音乐的重要特征之一。

曲牌联套体，又称联曲体，是将不同的曲牌按照一定的调式结构进行组合，以构成一出戏或一折戏的音乐。联曲体出现较早，曾是戏曲音乐的主要结构形式，对我国音乐的发展产生过巨大的影响。板式变化体，亦称板腔体，“是今人对以一对上下句为唱腔基本结构单位的戏曲唱腔结构形式的概括性称呼”。板腔体的形成略晚，但是为我国戏曲音乐的发展开辟了新的广阔领域。它取联曲体之长，补其音乐特性之不足，在旋律、节奏、节拍、速度、力度、曲体、调式结构等方面，都有独特的发展手法。因此，板腔体为许多剧种所采用，也有一些剧种逐渐向板腔体音乐过渡。板腔体音乐的产生，对联曲体音乐体制来说是个重大的突破和发展，是我国戏曲音乐史上的一座里程碑，也是我国戏曲音乐结构美学特征的重要标志。

具体到道情戏而言，因为发展程度不一，有的属于联曲体，有的属于板腔体。当然，这种划分并不绝对，很多剧种往往是你中有我、我中

有你，两者兼有的混合体，只能依其主要因素而定。在整体发展趋势上，道情戏呈现出从联曲体向板腔体过渡的特征。

道情戏中以联曲体为主的剧种有：蓝关戏、八仙戏、晋北道情戏、临县道情戏、洪洞道情戏、河东道情戏、陕北道情戏等。从分布来看，联曲体道情戏主要集中在山东东部、山西及陕北地区。从发展历史来看，这些剧种相对其他道情戏而言较为悠久，受传统道情曲艺的影响更多。从现状来看，较之其他板腔体戏曲蓬勃发展之势，这些剧种相对式微，尤其是近些年来，这些道情戏剧种几无专业剧团，并逐渐呈现出不同程度的板腔化倾向。

黄河流域道情戏中以板腔体为主的剧种有：渔鼓戏、太康道情戏、界首道情戏、陕南道情戏、商洛道情戏、关中道情戏、陇剧、夏剧、宁夏道情戏等。从分布地域看，主要集中在豫东淮北中心、陕西及陇东一带。从其发展历史来看，较之联曲体的道情戏剧种，这些剧种相对年轻，受北方梆子腔系的影响更大。从其现状来看，板腔体为主的道情戏发展较好、专业剧团较多，尤以渔鼓戏、太康道情戏、陇剧为代表。

二、影响道情戏音乐体制的因素

道情戏音乐体制的确立，是多种因素共同作用的结果。有明清时期“花部”崛起、众多梆子腔戏的影响，有道乐传统的基因、曲艺道情的遗响，又有地方民歌小戏、渔号杂曲乃至少数民族音乐的影响。因发展程度不一而形成不同剧种的联曲体、板腔体（更多的是两者兼有的混合体）音乐体制，生动展示了地方小戏的音乐变革历程，从“单一曲牌——曲牌联缀——曲牌、板腔混合——板腔为主、曲牌为辅”的发展模式，在一定程度上成为地方戏音乐发展乃至戏曲音乐发展的一个缩影，其特征是共性和个性相互交融、作用的结果。

1.从联曲体向板腔体发展的趋势

王骥德在《曲律》中曾说“世之腔调，每三十年一变”，正是戏曲音乐声腔不断发展变易的说明。曲牌联套是一种有悠久发展历史的结构形式，曲牌本是单支的，为了表现复杂的内容，将若干单支曲牌按照一定方式组合成套，形成结构严密、形式完整的套曲。随着南戏的流变，曲牌联套体初步确立，由弋阳腔而来的高腔，则进一步完善了曲牌联套体的结构，北杂剧的诸宫调则更为丰富。曲牌联套体影响巨大，昆腔、高腔以及很多地方戏曲，均保持着曲牌联套体的结构。各曲牌的音调、节奏渐渐形成一定的程式，并且按照音调、节奏、宫调转换等组合，丰富了戏曲的音乐表现内容。但是随着格律的固定和曲牌的增多，尤其是观众审美趣味的变化，较“雅”的联曲体结构已经不能适应戏曲灵活发展的需要。在道情中，至清代徐洄溪已在《洄溪道情》称，“仅存时俗所唱之【耍孩儿】【清江引】数曲”。可见在道情中曲牌的衰落。

“花雅之争”中“花部”的胜利，标志着地方小戏的崛起。在广大北方梆子腔戏迅速兴盛之际，板腔体取曲牌联套体之长，补其音乐性之不足，板腔体灵活组合、变化多端，“该体制的音乐单主题变奏原则，为戏曲音乐带来易解性。易于群众听辨、记忆、传唱，适于艺人的即兴创作和鉴尝，成为戏曲音乐反映群众喜怒哀乐，扎根群众之中的形式因素……该体制一面努力保持音乐抒情性之特长，一方面充分运用各种节奏（节拍）的对比变化，从导板——回龙——原板（快、中、慢）——快三眼——中三眼——慢三眼——二六（快、慢）——流水——垛板——快板——散板（包括摇板、滚板、吟板、哭板等）数十种板式的对比中，加强戏曲音乐的叙事性和戏剧性功能，成为中外戏剧音乐中完美的结构体制”。板腔体表现形式上的复杂灵活，节奏上的和谐统一，便于增强戏剧的音乐效果，使音乐富有弹性和张力，符合观众的审美心理和欣赏情趣。因此，很多联曲体戏曲音乐出现了板腔化的倾向。

就道情戏而言，目前联曲体剧种逐渐式微、板腔体剧种相对兴盛。具体到道情戏的音乐实践中，对板腔体的借鉴吸收从未停止，如洪洞道情戏，“洪洞道情原来没有锣鼓经，现在用的是由蒲剧吸收来的，与蒲

剧仍基本相同。不同的是在‘七锤’的后尾，蒲剧为｜仓仓｜，而道情为｜仓令仓令｜仓0｜，由蒲剧吸收来的锣鼓点，仅只用于上下场和曲调的联接与接头，而在整个唱腔中，还是用渔鼓、简板打节奏”。洪洞道情戏的演员王多贵，也曾将蒲州梆子《文武魁》《断双钉》《老人图》等剧，移植为道情戏上演，获得“戏母子”的称号。又如安徽界首道情戏，“此时的道情戏班均聘有道情、梆子剧种的戏曲老艺人任教，道情戏开始大量吸收梆子戏的艺术营养，促使其表演艺术日趋成熟，道情戏剧目除保留了原有的‘书戏’的传统剧目外，还学习了梆子戏、曲剧的一些剧目，如《马前泼水》《白兔记》《对绣鞋》等。……道情戏的化妆、服饰、科步、身段也都套用了梆子戏的程式。道情戏音乐受梆子戏影响，有些唱腔如‘慢板’‘飞板’等几乎同梆子戏相同，伴奏已淘汰了原始的伴奏乐器渔鼓、简板，逐步增加了二胡、板胡、京胡、笙闷子、唢呐、笛子及梆子和成套的锣鼓等乐器。所有这些，都极大地丰富发展了道情戏的表现手段”。

同时，梆子腔戏的演出、剧目等对道情戏影响也很大，如石楼道情戏，“德义河的道情班子，除演出道情外，于1953年前后曾从孝义聘请来一位民间教师，教唱山西梆子剧，排陈出不少的剧目，他们道情大戏都能演，人们称为‘风搅雪’，曾多次到县城参加会演竞赛”。又如应县道情戏，“特别是在梆子戏的影响下，又发展了一批反映宫廷生活的朝代戏，如《醉陈桥》《八义图》《归宗图》等。近年来又移植了《杨家将》《胡家将》《岳家将》里边的一部分剧目。通过上演剧目的发展，道情在艺术上有了很大提高”。应县南泉公社道情剧团的演员，“他们吸收融化了晋剧的表演艺术，通过《状元与乞丐》和《双投亲》等新编古装戏的精心排练，使应县道情艺术的发展又出现了一个新高潮”。右玉道情剧团也曾向天津京剧一团、三团学习《芦花淀》《平原作战》《杜鹃山》，向天津市河北梆子剧团学习《渡口》《山地交通站》等节目。目前看来，道情戏向板腔体剧种借鉴学习呈快速增长趋势，只是在如何让板式与道情戏的音乐风格糅合统一方面，还需时日进行探索和革新。

2.道乐世俗化：“全真正韵”和“地方韵”

道乐世俗化对道情戏的音乐体制影响，主要体现在全真教的“十方韵”和“地方韵”。此处仅从音乐角度作以简述。

道情戏活跃的北方地区，也是全真教的核心区域。闵志亭认为，全真道观中流传最广、时间最长的乐谱当属《全真正韵》。《全真正韵》俗称“十方韵”，是目前尚能见到的最为完整的一部全真派道乐谱辑。“现在陕西、甘肃、山东、江苏、湖北、浙江、四川等著名的道教‘十方丛林’和一些宫观道院皆使用此韵。其经韵音乐风格清幽典雅，重声韵而不尚华彩，具有浓厚的殿堂气息与宗教韵味。”《全真正韵》在全真教中地位颇高且形式较为固定。

> 全真道人信仰虔诚，重修身养性，他们深居宫观，较少外出为信徒行演斋醮法事，其诵经修持的科仪音乐多是为神灵与修持者本人所专用，且念经做道场也多在宫观内进行。因此，它在道众的心目中具有神圣性，而在师徒的传承中也极为严谨，不得随意改动。

然而“十方韵”并不是全真教唯一的道教乐谱，还有地方性的经韵。

> 《全真正韵》作为道教“十方丛林”通用的一个经韵音乐范本，在长期的传承中也发生着或大或小或多或少的变异。其原因一是口传心授的方式具有游移性和不稳定性，加之传承者个体诸因素存在着差异；二是受地缘文化之影响，特别是地方语言和地方民间音乐的渗入；三是部分道众在道场活动中为迎合民众百姓的好尚心理，采取了“神曲俗唱”的形式。凡此种种使得一些宫观在长期的宗教活动中形成了具有地方特色的自成体系的经韵音乐，相对于“十方韵”而言的地方韵也就产生了，如北京韵、崂山韵、广成韵、东北韵、武当韵等。

可以说，全真教音乐是以“十方韵”为核心，融合各具特色的地方韵，形成了同中有异的音乐体系。地方韵作为“十方韵”的补充，大多在明清之时产生，取材于当地民歌、戏曲等，具有鲜明的民间音乐色彩，不仅丰富了全真道的经韵音乐，也是道教音乐民间化、世俗化的一种反映。

地方韵对道情戏的音乐影响巨大。如以崂山韵为代表的胶东道乐对蓝关戏、渔鼓戏、八仙戏等产生影响，烟台地区学者詹仁中通过旋律、

剧目、节奏对比，揭示了全真道乐与胶东地区戏曲的关系。刘振涛在《论胶东道乐艺术对当地民歌、戏曲的影响——以烟台地区为例》一文中也分析了两者之间的联系。又如西安的八仙宫音乐，“形成了‘一请板’‘三请板’‘五请板’‘七请板’‘九请板’等五种韵板板式，并将这些板式组合成多种韵板句式而作为伴奏、间奏、尾奏使用”。这些也对关中道情戏的板腔体结构造成影响。又如被称为全真教祖庭的陕北佳县，“根据陕北白云山道教音乐与道情唱腔者调资料比较，二者的音程、音列多以四度、二度、三度平稳进行为主，七度、九度以上大跳偶有突现；节奏徐缓自由，长音多而舒展，便于抒发；音韵深沉安详，有古色古香的情调；演唱时吟、咏、说、唱兼而有之，叙事性强。这些共性说明，道教音韵已渗润在道情音乐中，赋予它特有的艺术品格”。由此可见，道乐传统及世俗化对道情戏的影响。

3.其他音乐形式的共同作用

道情戏作为典型的地方小戏，除了道乐、戏曲的影响外，受黄河流域其他艺术形式影响很大，艺人们也将当地的杂腔小曲、民歌小调融入其中，增添了道情戏的生活气息和地方色彩。灵活运用这些地方音乐，也丰富了道情戏的音乐表现力，使道情戏音乐兼容并包，进一步通俗化、多样化。如蓝关戏，“在《湘子认母》中，胶东民歌《王大娘看病》《对花》等曲调被原封不动地引入戏中。还有的剧目把广为流传的山东民歌小调《大实话》《反对花》《叠断桥》等也吸收进来，稍作变化融入蓝关声腔中。……莱州是蓝关戏的发祥地之一，与此同时，当地盛行着金城渔号、三山渔号、单山渔号、龙泉渔号、仓上渔号等渔民号子，艺人在创作唱腔的过程中就地取材，吸收了他们所熟悉的渔号音调，丰富了蓝关戏的唱腔”。这一做法，使蓝关戏曲调更为朗朗上口，颇具地方色彩和乡土气息。又如临县道情戏中的“罗头纱”“一枝梅”“燕子飞”“跌落金钱”“闹五更”“太平年”“小放牛”“唤妹子”等音乐元素系由民间歌舞、民间小戏音乐而来。因为这一部分不是道情戏音乐的主体，故

不作过多赘述。

第二节 唱词衬字

传统的农耕社会，戏曲作为一种重要的听觉艺术，唱腔是戏曲最具艺术魅力的所在。黄河流域道情戏有重唱轻做、无唱不成戏的传统，唱腔更是全剧的核心，其设计、安排关系着全剧音乐的统一与完整，在一定程度上决定了全剧的成败，是塑造人物形象、刻画思想感情的重要手段，也是道情戏的精华部分。道情戏的唱腔特色主要体现在唱词、衬字、帮腔三个方面。

一、唱词

“唱词”是一种用散文和韵文组合成的文体，戏曲中的唱词有唱、有表、有白，是剧中人物交流思想、抒发感情的重要工具。黄河流域道情戏擅演家庭生活剧，重唱轻做，如蓝关戏，一名联字戏，取其唱词多用当地群众喜欢的“即景联语”形式逐句连成、连续不断之意。太康道情戏素不习武、独具唱功，《双拜寿》《王金豆借粮》等剧甚至没有道白，一板下来就是上百句唱词，且一句接一句，当地群众用“黏黏糊糊”来形容道情戏的特点。晋北道情戏中上百句唱词的情况更是屡见不鲜。诸如此类，说明唱词在道情戏中的重要性。唱词数量虽多但不单调，不仅因为道情戏丰富的板腔和曲牌变化（上节已述），更是因为其唱词别具一格、富有特色。

一是运用方言俚语，富有地域特色。方言是戏曲的核心与精神，地方戏曲剧种与地方方言相互融合、互为表征，形成了不同剧种的独特风格。黄河流域道情戏立足于中原官话系统，结合本地特色，乡土风味浓厚，大量运用方言俗语和民间词汇，因而能广受群众欢迎，“为听蓝关

戏，冻死也愿意”，“听见渔鼓响，脑袋撞到门框上”，“扒了房子卖了砖，也要看太康的道情班”这样的民间俗语广为流传。如八仙戏《八戒寻径》中，女子嫌八戒拱地不深的一段对白。

女：恁拱得像葱沟子一样——“净浅浅”！

（猪八戒要歇一会儿，女子不同意，两人争辩起来）

女：你拱就拱，不拱咱就铁匠挑炉——散（火）伙！

戒：你吃灯草灰啦，说话这么轻巧。

女：我背着石头驾云——根本就没点轻巧意思。

戒：那是在鏊子上睡的——话头燋爽着呢。

女：老和尚逮面——还不知道燋爽啥味呢。

戒：你和了面做“咕楂”——不（擀）敢！

女：我“呱啦鞭”赶犴牛——赶（敢）得你哞哞的。

这些语言与胶东半岛的日常生产、生活密切相关，通俗易懂、生动形象的歇后语，更使简单的情节妙趣横生。又如太康道情戏剧目《林翠翻车》，林翠夫妻离家前，林母向两人交代时，唱到：

林母：（唱）早点去，早点回，别耽误咱地里的好庄稼。

恁爹恁娘年纪大，年老人老想吃点啥。

咱家种的有大蒜，临走你给他捎几把。

要拿蒜你拿那紫皮哩，紫皮倒比白皮的辣

……

咱地里种的有西瓜，你捡那红皮蛤蟆瓜，

搭嘴一咬像糖砂，叫恁娘也尝尝咱种的面甜瓜。

紫皮蒜、红皮蛤蟆瓜、面甜瓜，这些豫东农村常用俗语，当地群众一听就知，反映了村庄农户的耕种图景。

右玉道情戏代表剧目《打瓦罐》的唱词，更是全剧的经典唱段，被多个剧种所移植。

男童【戗耍孩儿】

清晨起，门前站。

我妈妈，将我唤。

她命我给大大去送饭。

肩上担的是饭罐罐，

身后有个竹篮篮，

里面有和和饭山药菜团团。

行一步我来在村郊野外，

又瞭见众姐妹同把菜剜。

唱词中“大大”就是指父亲，“和和饭”指山西农家饭，用小米、面、山药蛋和在一起煮的饭。“饭罐罐”“竹篮篮”“菜团团”叠词的运用更是朗朗上口，透露出浓浓的晋西风情。

甘肃，陇剧也结合藏区的地域特征，真实质朴的语言如同出自牧民口中，如陇剧《草原初春》的唱词：

草原上宝贝有三样，

河流牧草太阳光。

没有阳光草不长，

没有水草难养羊。

牧肥了牛羊奶汁旺，

谁拿过奶子叫我尝尝。

一幅藏区草原的生活画卷徐徐展开，如果没有深入藏区，了解牧民的生活，是很难有这样贴切形象的唱词。诸如此类，不胜枚举。从道情戏的唱词中，我们可以发现大量方言俗语、民间词汇的运用，简直是一本丰富的地方语汇词典和生活手册，不仅迎合了当地群众的审美需求，而且生动展示了黄河流域的民俗风情。

二是雅俗共赏，风趣幽默。道情戏起于民间，擅演风情喜剧，观众也多为底层百姓。因此其唱词通俗易懂又不失雅致，风趣幽默富有喜剧色彩。右玉道情戏《湘子骂门》中韩湘子与春兰、秋菊、夏荷、冬梅四丫鬟对骂的一段唱词便是生动的一例。

韩湘子：（白）好！春兰听了！

（唱）（骂花儿）春花灿，百花妍，桃花红，李花鲜，兰惠叶吐香飘满园。花呀开完了，并无有那生根的籽籽结。

春兰：（接唱）小老道！

韩湘子：（接唱）蠢丫头！草丛间，小径边！看不见那苗苗换新颜。锄头刨，镰刀砍，牛羊嘴里转几圈。我把你个——乱草团团！

……

韩湘子：（白）哎？！咱可有言在先，不准中途叫停，秋菊，该你了，你听着。

（唱）（骂花儿）秋风凉，雁排行，百草枯，粮进仓，秋菊开花傲风霜。花呀开放了，花朵朵遭了殃。

秋菊：（接唱）疯道童！

韩湘子：（接唱）蠢丫头，掐了你的头，留下你的秧，泡酒泡茶庆 重阳。壶里焖，水里烫，壶焖水烫充药方。

秋菊：（接唱）不遭人骂你闷得慌。

韩湘子：（接唱）我把你个烧烧烫烫的可怜相，好无下场。

秋菊：（白）狗嘴里吐不出象牙来，随你编排！

韩湘子：（白）你听了！

（唱）（骂花儿）夏天长，热难挡，碧水塘，送清凉，荷花摇曳溢清香。花呀开败了，结下了莲蓬籽内藏。

夏荷：（接唱）疯道童！

韩湘子：（接唱）蠢丫头！莲籽圆！莲籽光！莲籽长的是苦心肠。掏了心，剜了肠，烧巴烧巴熬成汤，男女老少全来尝。

夏荷：（接唱）你尝把你的狗嘴烫，烫得你嗓子眼长黄疮。

韩湘子：（接唱）我把你个水煮火烫的可怜相，难保清香。

……

韩湘子：（白）你还是要听着！

（唱）（骂花儿）冬来到，雪花飘，西风吹，冽如刀，梅花傲寒弄风 骚。花呀开罢了，结下个酸个蛋蛋了。

冬梅：（接唱）口不净！

韩湘子：（接唱）我说好！用蜜浸，用酒泡，转眼三冬过去了，嘴里噙，牙齿咬，吐出个核儿土里抛。我把你个土里滚的、沙里埋的。

冬梅：（接唱）你是个死老道！

韩湘子：（接唱）你难把女婿找！

像这样的唱词，既有诗词的雅致意境，又有俚语的犀利泼辣，堪称道情戏中的经典。又如蓝关戏《过海》中龙王告诫二太子的一段唱词。

龙王：（唱）我的儿，你靠前，

听我嘱咐你记心间。

头洞神仙汉钟离，

万马军中掌兵权。

吕洞宾身背斩妖剑，

曹国舅的五子兵法件件全。

果老跨定神驴子，

一怒踏得咱海底翻。

徐神翁扛着把铁笊篱，

东海捞到咱西海岸，

捞得咱龙子龙孙不见面。

测天补地的韩湘子，

满脑子的巧机关。

我的儿若遇上那瘸腿的道士，

他会叫你骨折筋断。

以形象幽默的词汇描写了八仙形象，别具野趣。当然道情戏中也不乏纯文雅的唱词。如静乐道情戏《花亭》中高文举的一段唱词。

高文举：（唱）高文举上京来整整三年，

撇下了梅云姐多受可怜。

我好比夜明珠放光不展，

又好似寸钢剑土里霉烂。

我好比牢中鸟难把翅展，

又好似网中鱼等死一般，

我好比卧圈牛昼夜不安，

又好似泉中水围困沙滩，

她好比南来雁失群孤单，

又好似鸳鸯飞她北我南。

以夜明珠、寸钢剑、牢中鸟、网中鱼、卧圈牛等一系列词汇自比，文词典雅既符合高文举状元的身份，又形象生动地解释了人物内心的苦闷和挣扎。

三是淳朴自然，晓畅如话。道情戏多反映普通民众的真实生活、家庭伦理道德，其情感真挚直白，唱词淳朴自然。因声音在演出中一瞬即逝，其唱词亦通俗晓畅、明白如话。如晋北右玉道情戏《二姑娘要回娘家住几天》的经典唱段。

二姑娘：（唱）六月三伏好热的天，二姑娘行程奔走阳关。

俺婆家住在了二十里堡，俺娘家住在了张家湾。

俺在婆门得了一场病，阴阴阳阳的七八天。

大口吃姜不觉得辣，大碗喝醋不觉得酸。

人人都说俺是那个样儿的病，俺不是价。

怎么浑身发酸不爱动弹？

二姐今年才二十二，嫁了个丈夫他三十三。

二十二，三十三，他比我大着那十一年。

人人都说俺女婿大，嗨，

大不大的俺可不嫌，他知道疼俺。

今天我要回俺娘家去，俺丈夫一把拉我到床跟前。

我问他还有什么话，他偷偷地递给俺二百钱。

他说道，这一百给你雇毛驴，那一百饿了你打打尖。

生动活泼、极具画面感的口语化唱词，洋溢着浓郁的生活气息，字里行间流露出老夫少妻一个新婚小媳妇的幸福感。又如八仙戏《八戒寻径》中猪八戒的唱段。

猪八戒：（唱）猪八戒，笑嘻嘻，

锅下腰，使力气，

因为挣妻嘴拱地。

桑棵挂得耳朵肿，

碰上楂子嘴没皮，

喷呀喷呀喘粗气。

猪八戒拱了多时，

二亩地还有八厘。

不仅展现了八戒直爽的性格，更感受到唱词的乡土气息。在太康道情戏《王金豆借粮》中，嫂子刘氏的一段唱词，也是明白流畅、话如其人。

刘氏：（唱）小妹妹不要把我谢，

亲戚相帮是应该的。

咱姑嫂二人把话叙，

就听谯楼上二更催。

今早睡，明早起，

过年可不兴赶晚集，

你起得早了把我叫，

我起得早了也叫叫你。

听人说初一五更不兴叫——

我的妹妹呀，咱咳嗽一声都懂哩。

唱词中的"不兴"（即不应该、不能）、"叫"（即"喊"）均为豫东的方言，这段唱词如同流水一泄而出，展现了嫂子助人为乐、快言快语、活泼爽朗的性格。

当然道情戏唱词也有不足之处，如早期采用大量"戏串子""戏赞子"，缺乏新意。部分作品中仍有低级、庸俗的成分，亟待改进。但总体说来，道情戏的唱词巧用方言俗语，雅俗共赏，口语化的语言明快晓畅，不仅丰富了道情戏的表现色彩，使剧本内容更加活灵活现，更展示了黄河流域别样的文化传统、乡土风情。

二、衬字

俞为民在《曲调衬字研究》一文中说，“曲调的衬字，是相对于格律规定的曲字即正字而言的，在格律规定的曲字以外所加的字，即为衬字”。关于衬字的出现，明王骥德《曲律》有云，“古诗余无衬字，衬字自南、北二曲始”。说明衬字是曲体文学的重要特征之一。戏曲的唱词作为合辙押韵的曲文，又因戏曲的观众多为不识字的下层民众，要求词曲通俗易懂，加之戏曲作为时间和空间的艺术，必须通过唱念来表达，因此，在戏曲中不仅可以多用衬字，而且使用衬字已经成为戏曲叙事的一个重要表达手段。

衬字的运用也是黄河流域道情戏唱腔的重要特征之一，衬字与帮腔相辅相成，共同组成道情戏的音乐风格。道情戏中的衬字多为虚字，如感叹词、形声词、语气词、副词等，这是因为衬字的腔格短促，而虚字的发音较短，与衬字的腔格相符。衬词在唱腔中属于附属句，对原有的词格式没有妨碍。道情戏衬词的主要特征是一字多腔。其形成除戏曲本身的特质外，还受道乐及曲艺道情的影响。

就其传统来看，道乐的抒情性往往通过衬字来体现。燕南芝庵的《唱论》所述，“三教所唱，各有所尚，道家唱情，僧家唱性，儒家唱理”。其唱情传统决定了道乐的抒情性，在唱腔上更多通过一字多腔表达更为丰富的情感。从对全真道道乐的剖析可见一斑，“道乐总体上包括声乐曲和器乐曲两大体裁，但运用最多且最能体现道乐特质的则是配合经文的声乐曲，即道教所谓的经韵。……经韵是科仪音乐中比重最大的部分，是在吟唱‘咒、诰’，咏唱‘赞、颂’中逐渐形成发展起来的”。经韵按其唱法和旋律，可以分为念唱腔、吟唱腔和咏唱腔，其中咏唱腔细腻曲折、抒情性强，是道乐的精华所在。在道乐腔韵曲词结合的声乐形体中，一字多音作为重要的结合范式，通常用咏唱腔演绎篇幅较短、内容重要的经文，“其（咏唱腔）节奏变化较丰，韵律富于抑扬，旋律音调颇曲折延绵，并常间用大量衬词拖腔，偏重声情的表达，腔调抒咏性，是最能体现道乐艺术的精品”。这些说明，衬字拖腔作为道乐的重要组成部分，反映了道乐的艺术特色。全真教的道乐中也有大量衬字的

存在，如蒲亨强在分析全真道音乐的歌唱速度时指出，“韵腔的唱速较慢，腔幅悠长连绵，一唱三叹，颇有典雅悠游之风。如韵腔【澄清韵】，四言句式，一字多音，两字配一个悠长乐句，四字配完一个乐段，连续歌唱，不用过门，字间拖腔衬以大量‘啊’‘呀’‘衣’‘哎’之类衬字”。说明了全真道乐中拖腔衬字的使用情况。

张鸿声在分析道乐对太康道情戏的影响中也指出道乐对道情戏的影响。

> 道情最大的特点在于增加了虚词衬字，如“嘿、嗦、罗、嗦”。在今天的道观科仪音乐中的韵腔，仍承袭着这一传统，大多经韵都采用“哎、啊、哪、呀、吧”等虚腔衬字，多拖腔。……道教音乐虚字衬词的添加是为了直抒“迢远之意”，也为了“徐徐吟咏”的需要。这一特征在太康道情中得到了完美的保存和发展。戏曲道情承袭道家“唱情”的特征，突出地表现在虚词（衬字、助词）、衬腔（拖腔）的广泛运用上，大量采用了“哎、嗯、啊、哟、哈、噢”等虚词，并运用虚词拖腔，极具特色。

道乐的传统也影响到曲艺道情的唱腔表现形式，进而影响到戏曲道情的衬字使用。如陕北曲艺道情唱腔为两句体，“往往在句首的头两个字唱出口之后，有一个长音拖腔，三四字唱出口后，则多由衬词‘哎嗨’以快节奏的固定音型多次反复，使情绪得以充分的抒发”。以《化金钗》中唐僧的一段唱词为例。

> 有唐僧（哎呀）本姓（哎呦）陈，
>
> （哎呀）殷凤（噢）英（噢呀）她是我的母亲，
>
> （噢哎咿呀噢哎）
>
> 早（呦）年的间（哎）遭（呦）年（哎）馑；
>
> （哎）海水儿（哎嗨哎哎嗨哎哎嗨哎嗨哎嗨嗨哎哎）漂流在深山寺，
>
> （噢嗬嗨呀）多亏了（呀）多亏（呀）师（噢）父来搭救，
>
> （噢荷噢荷咿呀噢呀）起名儿（的）就（呦）叫（呀）小江流。
>
> （呀）唐王（呦哎嗨哎哎嗨哎哎嗨哎嗨哎嗨哎嗨哎）他让我到玉明山（呀）山，
>
> （呀呼儿嗨呀）到西天（呀）拜佛求经。
>
> （呀啊噢哎呀啊噢哎咿呀）

可见曲艺道情中衬字使用之多，对于承袭道乐传统、曲艺道情而来

的道情戏而言，衬字的运用非常普遍，列举各剧种情况如下。

鲁东中心，衬词、衬腔是蓝关戏音乐中不可或缺的一部分，衬词主要来源于日常生活中的感叹词、形声词、助词。常用的衬词有“嗯、安、欸、来、哪哈、唠嚎、安罕、嗯央、咿嗯、咿儿呦、那个”等。衬词与曲调结合，形成衬腔，按照其演唱位置的不同，可以分为句首衬词衬腔、句腹衬词衬腔和句尾衬词衬腔三种。衬词的使用强化了蓝关戏的音乐风格，以《万子山》中孙悟空的一段唱词为例。

孙悟空：（唱）头戴金盔（呀）明晃晃，

手执金箍（哎）狼牙棒，

花果山上为（哎）帅首，

（哎）（哎哎咳呦哎哎哎咳呦哎）

蟠桃会上显奇能。

生动活泼的衬词，明快流畅的音调，生动刻画出孙悟空精灵威武的形象，也活跃了演出情绪。

在豫东淮北中心，太康道情曾被称为“蛤蟆嗡”“坠子嗡”，就是取其有大量的花腔衬字、连绵嗡鸣之意。太康道情戏的各个板式中，都有不同的花腔衬字，曲调明快流畅，配上专门为加花儿和衬字而设计的“肉大锣”唱腔，形成了独特的演唱技巧。太康道情戏中花儿和衬字并不是随意乱加的，必须和表达的内容有直接关系，否则就成了油腔滑调，一个好的太康道情戏演员也可随着剧情的变化巧妙地加花儿和衬字，从而形成自己的演唱风格。太康道情戏的衬字中还有一种特色的弹舌音——嘚儿，是太康道情戏最擅长的唱腔之一，作为剧种识别的重要标志广为人知。一般情况下，在“那呀那嘿”“哎咳哎呀”之类的衬字之前都加有弹舌音“嘚儿”，传统弹舌音多为丑角所用，现在道情戏中小生、旦、丑等角色都有使用，另外，在男角行当里，官生、武生、须生、老生等“外把角”（当地口语，指男角），是不能使用“嘚儿”“哎哎”“那呃盈”等花腔衬字的。以《王金豆借粮》中张爱姐思夫的心思被嫂子看透后，张爱姐

的一段唱词为例。

张爱姐：（唱）你想的小孩家姑父叫个王汉希，

哎呦呦，一句话说到俺心窝里，

那个满脸通红没说的，

嘚儿——哎没说的，

嘚儿呀嗨没说的，

嘚儿那个呀嗨那个呀嗨没说的。

通过加花、衬字，传达人物内心情感，表现了张爱姐闺门少女含情脉脉、吞吞吐吐、欲言又止的羞涩感情。

在山陕中心，晋北道情戏唱腔中频用衬字，不仅用于填补虚腔，在实际唱词中也频繁穿插，几乎曲曲都有，句句不漏，有“一字三咳”之说，因而其虚腔衬字被称为“咳咳腔”“嗨嗨腔”。如《五龙台》李宏“驾一朵黄云赛黄金”的唱词，而实际演唱中却为“架一朵黄哎咳云哈咳赛哈哈哎哈咳哎哈哎咳哎咳黄呀金呀哈哎哈哎哈”。因此，在晋北一带，唱道情被称为“咳道情”，在内蒙古北部也有这个说法。洪洞道情戏中，常用的衬字有“啊、哪、哎、噢、咳、呀、依、哈、哼、呵”等。用于加强语气、描摹情态，衬字的使用几乎贯穿每一个曲调，并按照音律的高低起伏、节奏的快慢先后排序，形成洪洞道情戏中独有“衬字花腔”式唱法。如《龙虎山》中“终南山是吾家，腊月天四季花”几句，在实际演唱中就是“终南山呀哈哈是吾呦家，呀嗯腊月天呀哈哈四季呦花”。此外，洪洞道情戏中又有“叠字连腔”的特色，“叠字连腔是指在洪洞道情中利用词句的重叠，寻求结构的变化，使唱词、唱句依据叠字首尾相连，音乐上形成独特的演唱风格”。如《龙虎山》中的“乐逍遥”选段。

你说你逍遥，

我说我逍遥。

逍遥不逍遥，

只有天知道。

衬字花腔与叠字连腔相辅相成，形成独特的洪洞道情戏唱腔风格。

河东永济道情戏中，虚腔衬字与帮腔相关联，衬字加帮腔的唱法在永济道情戏中称之为“咳波”。例如《大红袍》中的“红袍头”，“本县今日来哎咳咳咳噢号哎咳号哎哈号咳呀哈咳噢号咳呀哈咳噢号哎咳哎咳咳咳”，最后一个字的拖腔加上帮唱，其“咳波”的运用根据唱词的需要灵活变化，饶有风趣。临县道情戏中亦大量使用衬字，如《李大闹店》中侯氏的一个唱段。

侯氏：（唱）有侯氏（哎嗯）坐寝房（呀哎嗯），

思一思，想一想。

小妹妹染病在绣房（呀哎哎咳嗯）。

我前去（哎咳哎咳哎咳哎）与她把茶送（呀哎咳呀），

低头儿出了绣房门（哎嗯），

我迈开大步往前（哎）行（嗯哎呀哎咳嗯）。

行一步（哎）我来在绣房外（呀嚎哎呀），

叫妹妹将门（哎哎咳呀哎依呀嚎）开呀（哎哎咳哎咳嗯）。

以明快热烈的衬词抒发情感，收到了极好的演唱效果。

陕北道情戏因虚腔衬字多，亦被称之为“咳咳腔”，其衬字大都是“哎、咳、嗯、啊、噢、号、哈、呀”等方言字音，在托音、倚音、滑音等润腔方面广泛应用。如清涧道情戏《毛洪跳墙》中，简单的一句唱词“贫到街前无人问”，在实际演唱中却是“贫到哎嗨哎街呀哎嗨前无哎嗨哎嗨人问哪哎呦嚎哎嗨呀嗨”。陕北道情戏中衬词的使用有两种类型，一种是出现在字与字之间的弱拍上，多用“我说”“了的”“那个”等填满弱拍。一种是出现在字或词的尾部，多用“哎咳呦”“哟号咳”“一呀咳”等扩充结构、渲染气氛。其衬字还与陕北特有的叠词——白格生生、蓝格莹莹、水格灵灵、绿个曾曾、阳个堂堂、热个腾腾等配合使用，塑造了陕北道情戏的独特风格。

陇东中心，陇剧的衬字多与帮腔中的“嘛簧”多配合使用，如《枫洛

池》中马瑶草的一句唱词“女孩儿自许婚好呀好呀哎呦呦好不脸红”，“哎呦呦好不脸红”已是由帮腔唱出，帮腔、衬字两者互相结合，其重要性不分轩轾。

由上文梳理可知，黄河流域道情戏衬字使用较多，分为有无实际意义的衬字和有实际意义的衬字两种类型，以前者居多，大多有语气词、感叹词、拟声词等虚词组成，其使用位置有字头、字腹、字尾三种。衬词使得道情戏音乐十分别致、妙趣横生、悠扬细腻，充满浓郁的小戏风情。

道情戏中的衬字作用有四。一是弥补正词、曲调之不足，保持唱腔或语意的顺畅，加强了句与句、字与字之间的联系，使得全曲的语意更为流畅通顺。二是借助衬词增强语气，强调情感的表达。如通过衬词的反复、叠加、延长、转折等，使拟人状物更富动作性和形象感，进而渲染情感，烘托气氛，突出主题及情感的传达。三是突出演唱风格，丰富曲调腔格。衬词不是律字，就给演唱者提供了展现个性的空间，演唱者通过衬字，取得好的舞台效果，呈现出与别的演唱者不同的特色。四是突出剧种风格和地方特色。衬字多为俗语、口语，故衬字能增强唱词的口语化和通俗性，使全剧十分通俗、自然，强化了剧种的风格。

尽管道情戏中的衬字如此重要，但这些“自由”的衬字并不是随心所欲、毫无章法，无实际意义的衬字必须要与有实际意义的剧情唱词相结合。在一些剧种中，道情戏的某些唱段甚至出现虚词多于实际词的现象，人为地延长音节割裂了剧情的表达，过度使用衬字会导致本末倒置，造成实虚词的表意混淆，唱者杂乱无章，听者不解其意。去掉虚词、衬字，又会失去了道情戏的“咳咳”色彩。如何解决句意不明又不失风格这一问题，“新中国成立后（晋北道情戏）艺人们采用以韵味拖腔的办法有效地减少‘一字三咳’的情况，这样可以更好地理解句意”。这是道情戏中衬字随着时代发展而改进的例子。

总而言之，正如戏谚所说，“道情九弯十八调，几个调调一大套。

套套里头有弯弯，弯弯里头有调调”。衬字塑造了道情戏的独特风格，是黄河流域道情戏音乐曲体结构中不可分割的有机组成部分。

第三节 帮腔艺术

“帮腔”是中国戏曲声乐一种特殊的演唱形式，“脚色演唱时，其他演员或乐师在场上、幕后帮唱几句或最后半句，或演员只以动作进行表演，唱词全部由其他人唱出，均称帮腔”。其艺术源远流长，“帮腔形式可以远溯到先秦，而且汉魏六朝，代相递存，从无断绝。迄于唐、宋，一唱众和的形式更加普遍，并且与戏曲在形成之初即已结下不解之缘”。唐代歌舞戏《踏谣娘》中女主人公每歌一叠，则旁人齐声和之云：“踏谣，和来!踏谣娘苦，和来!”“旁人齐声和”可以视为早期戏曲中的帮腔。宋元南戏中帮腔已较为常见，如南戏剧本《白兔记•挨磨》李三娘唱的【五更转】曲牌，以及《张协状元》第三十二出中王胜花与王母、养母的对唱，均可以看到帮腔的影子。明代弋阳腔形成以后，帮腔在高腔中发扬光大，李调元说它“向无曲谱，只沿土俗，以一人唱而众和之”。汤显祖也指出“江以西弋阳，其节以鼓，其调喧”。“一唱众和”的帮腔成了高腔剧种音乐个性的标志之一，如赣剧高腔、湘剧高腔、川剧高腔、婺剧高腔、辰河高腔等。现在帮腔作为一种音乐表现形式和手段，不仅是高腔剧种，在道情戏、花鼓戏、泗州戏、楚剧、曲剧、莆仙戏、青阳腔、白字戏乃至昆曲、京剧等剧种戏曲音乐创作中广泛采用。其中道情戏，帮腔种类之多、形式之繁、功能之丰富，已然成为道情戏艺术风格的重要组成部分，但囿于地方小戏剧本留存少、传播面窄、影响力小等不为外界所识，乃至某些道情戏剧种因帮腔被误认为是高腔。因此，本文对道情戏的帮腔艺术进行梳理分析，以期重新审视帮腔这一艺术形式。

一、帮腔缘起及现状

帮腔在道情戏中有不同的称谓，蓝关戏、渔鼓戏称之“帮”或“帮腔”，永济道情戏称“咳波”“拉波”“起波”，关中道情戏称“拉波”，商洛道情戏称“嘛韵”“嘛簧”，安康道情戏称“彩簧”，陇剧称“嘛簧”“簧”，在部分道情戏剧种没有名称或干脆以“合唱”“伴唱”代替（此合唱、伴唱与歌唱艺术中习惯以西方多声部声乐为标准来认定的合唱、伴唱形式有区别），缺乏统一称谓，多在艺人之间口耳相传，因此影响力有限。

道情戏帮腔的形成，与其历史渊源、演唱风格、演出环境息息相关。

道情戏上承道教音乐，宋张商英《道藏》所录太宗《太清乐》、真宗《玉清乐》，每句末以“太清乐”“玉清乐”三字作和声。北宋《玉音法事》中有一首名为《唱道赞》的经韵，并有小字注明其唱法云，“按藏经醮仪卷所载，每遇唱道时，知磬举至末句，道众默念天尊三声或五或七或九声。如阳醮念长生保命天尊，福生无量天尊，阴醮念太一救苦天尊”。南宋成书的《道门通教必用集》卷二《词赞篇》亦收有《唱道赞》，并注明最后一句唱法为“和”，“可见当时此韵的最后一句已改用众和，变为一领众和的唱法”。《上清灵宝济度大成金书》中的《召魂浴食门》摄亡拯济品《催召式》载明代道教的“度亡”仪式，“知磬举偈，众和，高功上香，洒净，【普献颂】……”其中也有众和的成分，可见在道教音乐中，早已运用了一唱众和的帮腔形式。

再则，道情戏帮腔形成直接受曲艺道情、皮影道情及其他艺术形式影响。据《中国曲艺志•河南卷》载：

> 无论是豫南渔鼓、汝河道情、豫东和豫北道情，多为一人单档行艺。……遇上大型庙会时，亦有采用二人对口或多人群口演唱的。行话叫“三捧窑”或“四捧窑”。如豫北一年一度的浚县大丕山庙会，道情篷（用白布或蓝布制作，宽丈余，长三丈）鳞次栉比，篷下的道情筒一个挨一个。演唱时，众艺人击鼓拍板一人唱、二人唱或轮唱众人和，声势浩大，场面红火，极为动人。

“捧”在河南方言中即“帮”的意思，“三捧窑”“四捧窑”就是指三人帮唱或四人帮唱，而“轮唱众人和”则直接言明了帮腔的存在。又如陇剧的

前身——陇东皮影道情戏，帮腔时除吹奏乐器的艺人（如唢呐、笛子等）之外所有演职人员参加，群众称其为“闲嘴嘛簧”，情至浓处，气氛热烈，观众也会加入其中，因陇东皮影道情戏多在窑洞演出，故又戏称其为“吼塌窑”。可见曲艺道情及皮影道情对道情戏的影响。王正强在考察北方道情的唱腔时，也曾指出鼓子词对道情帮腔的影响。

就音乐风格来说，道情戏的音乐风格上启道教音乐，尤其是在黄河流域广为盛行的全真教道乐，承载了崇尚阴柔虚静美的正统道乐传统。这种阴柔虚静美的体现之一就是韵腔的唱速较慢、腔幅悠长连绵，一唱三叹，间以大量的拖腔衬字，这是道情戏帮腔形成的基础。及至道情戏形成之初，配以渔鼓、简板伴奏，缺乏管弦乐器，绵长悠扬的帮腔弥补了声色之不足。此外，随着道情戏不断世俗化，以家庭生活为主的小戏成为其主要演出剧目，形式多样、富有变化的帮腔更是表现其俚俗活泼、风趣幽默演出风格的重要手段之一。

演出环境方面，道情戏多在乡村草台演出，露天空旷、民众较多，加之早期扩音设备匮乏，对演员的嗓子要求较高，而道情戏原本用“大本嗓”（即真嗓）演出，为了压住台，演员只好使用“二本嗓”（即假嗓）变调提升、提高音量，“二本嗓”音质单薄易出现“破喉”“倒腔”，尤其是曲尾翻高音的拖腔，稍有不慎就会出现纰漏。因此艺人在实践中借鉴帮腔，不仅帮助主唱沉稳、自信地翻过高音区，更达到了字正腔圆、浑厚婉转的艺术效果。这一形式曾在地方小戏中广为适用，随着部分小戏走进城市的步伐，为了突出主唱、适应舞台等需求，帮腔被逐渐废弃。而道情戏近百年来一直活跃在广大农村地区，对帮腔的需求有增无减，并革新变化出多种形态，成为道情戏一个具有强烈戏剧表现功能的艺术手段。

帮腔在道情戏剧种中分布形态不一，其具体情况简述如下。

蓝关戏以“帮打唱”三位一体的模式而著称，排在首位的帮就是指帮腔，当地有“七分帮、三分唱”的说法，“蓝关戏的突出特征是一个人在

台上独唱，众人在后台帮腔，只用打击乐伴奏，不用丝竹管弦相伴，数百年来一直处于以‘干唱为特点的徒歌形式’”。帮腔演唱主要由打击乐队的成员担任，一般为男性，演唱时，鼓师先唱，其他人随腔帮和。帮腔必用锣鼓随腔，称“帮腔加乐”。蓝关戏的帮腔多在“文蓝关”中使用，因此有“演文戏你唱我帮，演武戏真刀真枪”的说法。因为帮腔的大量运用，以致蓝关戏被认作是高腔系统，称其为“南官戏”（取其从南方而来的官戏之意）。从剧目、音乐等角度综合考量，蓝关戏受高腔影响有限，仅凭帮腔就将其列入高腔之类有失偏颇。



莱州蓝关戏，素有“七分帮、三分唱”的演出特色（图片来源网络）

渔鼓戏中的帮腔，与其“三句一扣”（又称“三句一番”）的结构相关，在“三句一扣”的引腔、腹腔、锁腔中多次插入帮腔，多由乐队和演员在后台齐唱，演唱时有锣鼓点（主要是渔鼓）伴奏。“（渔鼓戏）唱腔以说唱形式的渔鼓调为主，腔尾的接伴形式由原来的单一帮腔增加为齐声帮腔，优美动听。”渔鼓戏的帮腔亦受海边渔民劳作时而产生的渔鼓号及当地民歌影响。

关于太康道情戏，笔者没有查阅到相关帮腔记载，但实际演出中帮腔却大量存在，以“合唱”称之，剧本中以“伴唱”标识。据笔者在太康道情剧团田野调查时观察，太康道情戏的帮腔由不上场的女性演员及乐队兼任，遇帮腔之处，三四人或五六人聚集后台，持移动麦克风齐唱，甚

至连“叠衣箱”的阿姨都会参与其中，剧团对帮腔有固定的演员分配。因为帮腔衬字的大量运用，当地群众称太康道情戏“黏黏糊糊”有味道，并有“蛤蟆嗡”“坠子嗡”之别称。

山西道情戏中也存在帮腔。河东永济道情戏的帮腔俗称“咳波”（也叫“拉波”“起波”），“唱腔特点为唱时于首句末尾起波（即帮腔），七句起三波，艺人称拉波”。永济道情戏中“弦乐器在伴奏唱腔时除起波外，一律不跟腔”，有“唱时不伴奏，尾声托音走”之说，多在唱腔结尾时出现，有拖腔的作用。较之永济道情戏，山西其他道情戏没有相关帮腔记载，在剧本中却发现少量帮腔存在，如临县道情戏剧目《朝阳沟》第七场、晋北静乐道情戏《对莲花》等，之所以帮腔较少，或许与这些剧种中大量衬字相关，如晋北道情戏有众多“咿呀嗨”等虚词，据统计《杭州》全剧有68处“咿呀嗨”、《林英降香》有138处“咿呀嗨”、《骗骡子》中有165处“咿呀嗨”。故晋北道情戏又被称为“咳咳腔”，一字三咳虽有特色，但数量过多难免有杂乱之感，因此功能与之类似的帮腔运用就会相应减少。

陕西道情戏，“又名‘拉波戏’，因有帮腔伴唱而得名，流行于关中、安康和商洛地区”。关中道情戏中，帮腔称为“拉波”，分为“阴波”“阳波”两类，帮腔和韵结合紧密，“常用的韵类有：【耍孩儿】韵（分阴、阳波带回韵）、【皂罗袍】韵（分阴、阳波带回韵）、【大欢】韵（仅见阳波）、【小欢】韵（仅见阳波）、【墩句梅】韵（仅见阴波）等五种（包括各种韵类的变体唱法）”。在关中道情戏剧本《嫁妆镰刀》前人物介绍，直接标明“帮腔人员男女十余人”，可见其应用之广。商洛道情戏的帮腔称为“嘛韵”（又称“嘛簧”），已经成为商洛道情戏唱腔中特定的形式结构，唱腔二、四、六句一“嘛”是其运用规律。安康道情戏由皮影道情搬上舞台形成，其帮腔称为“彩簧”，“是一种唱腔中的放腔，这种放腔即叫‘放簧’，仅限唱词的下句，如需放簧时，下句唱词最后一字必须放开并帮衬词，后台即可帮腔，‘簧’分硬彩簧、软彩簧，不同板式放不同的簧”。早期“放簧”没有唱词，比较单调，所以，安康道情戏

搬上舞台，首排《木匠迎亲》就是对“簧”改造。“根据情节，增加了‘放簧’中的唱词，结果，不仅丰富了道情音乐，还强烈地烘托了气氛，增强了‘放簧’的表现力。”陕北道情戏中虽然没有关于帮腔的记载，但在其剧本和演出中，实有帮腔存在，以“伴唱”称之，如在陕北道情戏《接婆姨》中，开场和演出中均穿插有帮腔。

新生的陇剧，其传统的板类原型，就是建立在一个朗诵性说唱音调和一个歌唱性嘛簧拖腔这两个极为简陋的音乐素材基础之上。“嘛簧”即“帮腔”，是组成陇剧的基本素材和重要特点之一，“簧”在陇剧中非常多，有【弹板簧】【飞板簧】【新板簧】【祭子簧】【耍孩簧】【道袍簧】【滚板簧】【叫板簧】【彩音簧】以及【慢板簧】【二流板簧】等。长期以来沿袭着“有板必有簧，无簧必无板”的板簧相依格局。尤其是陇剧形成及成熟之后，不断“造簧”，打破“两句一簧”的僵化程式，根据剧情灵活择用，内容上以字句实之，形式上发展出领唱、重唱、齐唱、合唱、轮唱、对唱等多种手法，并从男女声色上做出男帮男、女帮女、男女合唱等多种变化，陇剧谱面中还有专门的符号“△”表示帮腔。

二、帮腔形式

早期道情戏的帮腔较为单一、简陋，由乐队和其他演职人员兼职帮腔，一般为领唱和齐唱两种形式，领唱多由乐队的鼓师担任。帮腔的内容较为简单，以相对原始的蓝关戏为例，常用“哎、安、央、哎呦、唠嚎、呀儿咿呀”等无实际意义虚腔衬字，“在帮腔部分里，往往是先有一句假声，紧跟一句真声”。如蓝关戏《西游记•罗网洞》中唐僧的一段唱腔。

唐僧：（唱）有贫（哎）僧，

（帮）衣衣呀呀衣呀安央吭吭……

（唱）传下令。众徒儿，恁是听。

西天取经（呵）走一（哎）程。

（帮）安罕央吭吭……

（唱）二徒弟呀带过那白龙（哎）马，

（帮）衣衣呀呀衣呀安罕央吭吭……

（唱）披星戴月往前行，

一心要奔（哇）雷音（哎）城。

（帮）安罕央吭吭吭……

这种帮腔形式较为简单，虚词衬字的大量运用延长了节奏，富于旋律变化，但容易出现单调枯燥、掩盖唱词等问题，加之乐队担任帮腔主力，缺乏一定的音乐基础，腔调不相和谐，一定程度上会影响观众的听觉体验。因此，在长期的实践中，道情戏艺人不断改进革新帮腔技术，形成了丰富多彩的帮腔艺术。

就现存帮腔而言，大体可以分为无实际词义的帮腔和有实际词义的帮腔两大类。

无实际词义的帮腔，指帮腔的内容没有独立于唱词之外，是对唱词的延长或者重复。一种是虚腔衬字的帮腔，如渔鼓戏《打板桥》中，郑板桥骑毛驴欢欢喜喜上场。

郑板桥：（唱）春风又绿潍水岸，

小毛驴连蹦带跳撒了欢。

帮腔：（唱）哎嗨哎嗨嗨嗨嗨，哎嗨哎嗨哎嗨嗨……

郑板桥：（唱）一路巡防心欢喜，

再不见往日窃贼扰民间。

帮腔：（唱）哎嗨哎嗨嗨嗨嗨，哎嗨哎嗨哎嗨嗨……

帮腔衬托其欢快的心情。这类帮腔较为简单，多用没有声母只有韵母的元音字，如“哎”（a）“咿”（i）“呃”（e）等，及感叹词和语气词等组成。

另一种是对唱词的简单重复，有重复一个字、两个字、三个字或者

半句、整句等。如关中道情戏《嫁妆镰刀》中王老婆的一段唱词。

王老婆：（唱）麦子滚滚翻金浪，

黄莺欢唱树梢上。

喜庆丰收已来到，

社员各个喜洋洋。

（内帮腔）喜洋洋，哎呀哎……

王老婆：（唱）人逢喜事精神爽，

新媳妇娶在我心上。

干净利洒人俊样，

手脚勤快样样强。

（内帮腔）样样强，哎呀哎……

就是重复最后三个字，对重复的部分加以强调。这类帮腔依附于唱词而存在，形式大于内容，有加重唱词语气、渲染舞台气氛的作用，在表现戏剧内容上意义不大，但在道情戏中，这类帮腔所占比重很大。

有实际词义的帮腔，是指帮腔具有较为完整的唱词或唱段，结构较长，一般帮两句或两句以上唱词，内容独立于原有唱词之外，音乐上构成一个完整的乐段，就使它具有明确的乐思。这类帮腔的表现力很强，能表达多种丰富而又复杂的思想感情。根据其帮腔位置的不同，有先帮后唱、先唱后帮、帮唱穿插等多种形式。

先帮后唱多用于开场时，由两句或四句唱词组成，起到渲染情境、铺设情节、开篇点题等作用，某些情况下与“定场诗”相似。如在太康道情戏《王金豆借粮》中，幕启王金豆持布袋上，前往岳父家借粮。

幕后伴唱：天寒地冻北风急，

王金豆冬天穿着夏天衣。

手拿一条破布袋，

借粮去到杨庙集。

短短四句交代了时间、人物、地点、事件，介绍了故事发生的背

景，为剧情的展开做了铺垫。

先唱后帮的形式运用较多，其情况也更为复杂，既可以用在一段唱词结尾，又可以用在一场或全剧的结尾处。如关中道情戏《隔门贤》中，王小喜偷偷溜到岳父家。

王小喜：（唱）上房里静悄悄，

小房内黑漆漆。

莫不是他们已熟睡？

她一家三口捏饺子。

（内帮腔）过年的饺子摆齐备，

一家人回房去歇息。

哎呀哎嗨呀，哎哎哎……

帮腔以全知的视角展现了剧情的推进，起到交代剧情、过渡转场、承上启下等作用。这是用在一段唱词的结尾，另一常见形式是在剧末。如陇剧《天麻沟传奇》中，经过两代人不懈努力，天麻沟村在梁大牛的带领下种植天麻，重走致富之路，剧终帮腔响起。

帮腔：（唱）野火烧不尽，

春风吹又生。

三中全会施雨露，

陇南山区春色浓。

全剧伴随着帮腔落下帷幕，点明了全剧的思想主题，更强化了唱腔的艺术渲染力和终止感。

帮唱穿插的形式就更为灵活多变，根据其与主唱的关系，可以分为第一人称帮腔、第三人称帮腔等。

第一人称帮腔，是以剧中人物为主体，主要揭示人物的内心活动和抒发感情，如陇剧《枫洛池》第五场“侠代”，马瑶草梦中醒来，见被简学士披在身上的衣衫，暗生情愫。

马瑶草：（唱）我这里睡朦胧惊魂不定，

忆往事感前途心绪不宁。呀！

（麻簧合唱）这罗衫却为何我身披定，

感书生怜瑶草也自多情。

这些不便于剧中人直接言明的心思，由帮腔直接唱出，表现人物的内心所想，在情感上起到连贯作用。

相对而言，第三人称的帮腔则更为自由、形式更为多样，以剧中隐形角色、剧作者甚至观众、评论者的身份发声，表达内容更为广泛。如陕北道情戏《接婆姨》中，王小丽为日思夜想的刘喜喜做鞋子时唱道。

王小丽：（唱）针锥锥尖来麻绳绳细，

鞋帮帮鞋底底上在一起。

（伴唱）一针针一线线千般情意。

（唱）穿鞋的人儿你在哪里？

昨夜晚上我做了一个梦，

梦见了牛郎会织女。

（伴唱）新政策搭起了连心桥，

喜喜呀快快来接小丽。

（小丽双手捂脸嗬嗬地笑。喜喜吆驴上）

帮腔不仅道出了小丽的心思，更通过第三人称戏谑的口吻唱出，渲染了喜剧的气氛。又如太康道情戏《前进路上》一幕，老郑带领有畏难情绪的春霞往龙岗方向推粪车，以锻炼春霞的意志。

老郑：（白）你不是要锻炼锻炼吗？这可是个好机会啊！春霞，提起精神，攥紧车把，咱们走！

（唱）革命者敢于游长江大河。（把车领正继续前进）

（幕后伴唱）书记带路向前进，

大路朝阳铺满金。

春霞呀，你快前进，

要一步一个新脚印，

前进路上永做革命人。

帮腔作为不上场的角色，鼓励春霞向老郑学习，起到了深化主题的效果。除此之外，第三人称的帮唱穿插还有多种形式，表达评论、同情、讽刺等功用，不一一列举。

帮腔形式变化多样，不仅在各个道情戏剧种中有不同的用法，即使在同一剧种的不同剧目中也不尽相同，实际演出中更是千差万别。以上划分也仅是述其大概，另有多种划分方法。有从帮腔的外在表现，分为台上、台下、台后三种，与此对应的则是帮腔的三种人员组成：乐队、观众及演员。也有根据帮腔的内容分为帮整句、帮半句、帮字、重句等不同形式。既有根据音调的差异分为低唱高帮、高唱低帮、宽唱低帮、紧唱宽帮、文帮武帮等，又有根据伴奏与否分为锣鼓伴奏、弦乐伴奏或无伴奏等样式，等等。近年来，更是随着现代作曲、编曲技法的进步发展，借鉴歌剧、话剧、舞剧、影视及歌曲中的齐唱、独唱（领唱）、对唱、重唱、轮唱、合唱等形式，道情戏帮腔被赋予新的内涵和形式。这方面，陇剧走在前列，它突破“一句一簧、两句一帮”，无女声及“嘛簧”到底的刻板程式，创造出独帮（类似于幕后独唱）、同声齐帮（男帮男、女帮女）、混声齐帮（男女混帮）以及合唱式帮腔（多声部合唱）等多种形式，使陇剧帮腔“更具现代新意和现代气派，从而起到了形式为内容服务的作用”。

道情戏中帮腔形式花样繁多、种类丰富，但总而言之，帮腔，要突出一个“帮”字，整个帮腔，都是为演员的声腔、剧情的发展服务，只有将三者融为一体，才能更好地发挥帮腔的功用。

三、帮腔的功用

帮腔不仅以丰富多样的形式为道情戏演出增添色彩，更发挥了重要的戏剧性功能作用，主要体现在以下几点。

第一，帮腔具有帮助演员演唱、营造舞台气氛的作用。过去道情戏的演出没有或者很少管弦伴奏，只有锣鼓击节，没有音乐过门，加之道情戏重唱轻打的传统，连续大段的唱词难免会使演员感到吃力，加上帮腔之后，为演员提供了喘息和思考的时间，演员嗓子可以适当的休息。而且帮腔一唱众和的“和声”形式，又可以起到修饰演员唱腔的作用。对于用在句首的帮腔，帮腔开调的高低和节奏的快慢决定了演员接唱时唱腔的调高、板式和基本速度，有着定节奏、定速度的功能。

帮腔可以营造闹热的戏剧气氛。道情戏的演出，大多是在农村广场、祠堂、庙宇等空旷之地，乡村节俗，农妇幼孺，喜欢热闹，帮腔可以加强舞台效果、迎合观众审美趣味，特别是把重要的唱词加上帮腔，加强词义、加重语气，使其传播较远，观众既听得清唱词，又加深了印象，同时借热闹的舞台气氛以吸引观众。

此外，传统道情戏的班社规模较小，人手相对紧凑，乐队及幕后演员的帮腔可以扩充戏剧的容量，使分饰多角成为可能。如静乐道情戏《翠莲传》第一场前半段，仅有唐僧及海刘师徒二人下山化缘，幕后帮腔以“内白”的方式分别饰演了木匠、铁匠、宝铺、屠夫等角色，在戏谑调笑间营造了闹热的戏曲气氛。

第二，帮腔丰富了道情戏的音乐旋律、调式色彩，强化了剧种风格。道情戏种类繁多的帮腔富于节奏和变化，具有不同的音乐旋律和调式色彩。如蓝关戏的帮腔可以分为平腔类帮腔、悲腔类帮腔、高腔类帮腔，借以表达不同的唱腔情绪；关中道情戏的“拉波”因其调式色彩的不同又分为“阴波”“阳波”两类；安康道情戏的“彩簧”分为“硬彩簧”“软彩簧”两种类型；陇剧中的“嘛簧”同样有花音和伤音之分，曲调的情感色彩完全相异，“花音嘛簧高亢、热烈，加上速度等因素，既可以表达欢乐、奔放的情绪，亦可以传达委婉、抒情的意蕴。伤音嘛簧显得苍凉、激越，不但可以使哀怨、忧伤的情绪得到较为细腻的表现，同时亦可表达愤怒与悲壮”。帮腔的加入美化、装饰了道情戏唱腔音乐，扩大了曲

体结构，推动了旋律进行，使唱腔委婉多变、丰富而不呆板，弥补了徒歌之单调不足。比如陇剧，倘若没有“嘛簧”音乐旋律为其整个唱腔增姿添色，那么陇剧的唱腔，只能停留在唐宋俗讲那种语言化极强的吟诵说唱形式之上而已。帮腔强化了道情戏的剧种风格，提高了剧种识别度。

第三，帮腔具有描写环境、渲染感情、烘托气氛的作用。一些帮腔，作为一种渲染环境气氛的手法，通过描绘各种典型环境，烘托剧中人物的思想感情和剧情。如商洛道情戏《一文钱》，开场就是帮腔。

帮腔女：（合唱）秋风飒飒黄叶飘，

秀才苦读受煎熬。

帮腔男：（合唱）衣衫薄，寒气透窗冷。

帮腔女：（合唱）腹空空，饥饿又逼人。

秀才妻，借粮无着空手还。

哎哎哎，借粮无着空手还。

忧忡忡，愁锁眉梢心不安。

哎哎哎，愁锁眉梢心不安。

伴随着帮腔而展开剧中的画面，深秋时节、黄叶飘零，秀才在房内苦读，饥寒交迫，妻子外出借粮，空手而返，描绘出凄凉、冷清的环境气氛，从而奠定了全剧的情感基调。

第四，道情戏中的帮腔能够描述剧中人物的内心情感，宣扬角色的心境和潜台词，传递不便或者不能启齿的内容。如剧中人有难言之隐，讲到某处便欲言又止，或因过分哀伤而哽咽无法继续，或因羞涩、娇嗔不便吐露真情，这时运用帮腔来补述其内心想说而未说出的话，可以造成极强烈的戏剧性效果。如太康道情戏《王金豆借粮》第三场，嫂子刘氏回房间为王金豆装东西，闺房只剩下王金豆和爱姐，因嫂子随时可能返回，两人又羞于表达对彼此的思念和留恋，帮腔适时地唱出了两人的心声。

伴唱：默默相对无言语，

深深的情意在心里。

恩恩爱爱恨时短，

依依恋恋难分离！

这段帮腔，既填补了等待嫂子归来的空场，又表达了王金豆和张爱姐两个青年男女真挚、热烈的情感。又如陇剧《枫洛池》中马瑶草倾心简学士，但羞于开口。

马瑶草：（唱）女孩儿自许婚，

好呀，好呀……

帮腔：（唱）哎呦呦，好不脸红。

马瑶草欲许芳心但羞于启唇，在吞吞吐吐间被帮腔一语道破，表达了人物复杂、纠结的心理活动，同时还带有戏谑逗乐的成分，真实地再现剧中人的内心活动，弥补了表演之不足。

第五，道情戏中帮腔还具有指示剧情、交代关节、推动情节发展的作用。如关中道情戏《嫁妆镰刀》，王老婆心疼媳妇新过门，不舍她劳动而藏起镰刀，崔桂英为避免婆婆阻拦半夜起床找镰刀，准备偷偷去割麦。其场景设置在夜深人静的农家小院，帮腔就起到了介绍、推进剧情的作用。

（崔桂英上，观天色）

（内帮腔）一轮明月当空照

（崔桂英寻镰不见）

媳妇的镰刀不见了。

不见了，不见了，

哎呀哎……

崔桂英：（唱）东边寻来西边找，

不见镰刀好心焦。

……

（崔桂英找到镰刀后，下取镰刀，又上）

（内帮腔）趁公婆未醒悄悄出门割麦走一遭。

（崔桂英出门，将门关住下）

（王老婆出来观天色，鸡鸣、钟响）

（内帮腔）鸡叫四遍钟儿敲，

（王老婆蹑手蹑脚出门）

老婆悄悄出来了。

（王老婆听崔桂英房中动静）

她爱媳妇如宝贝，

不让割麦去操劳。

偷偷她把老汉叫。

王老婆和崔桂英都避免吵醒对方而悄悄地做这些事情，不适合直接唱出来，此段又有大量的动作，必须配合帮腔才能推进故事的开展，因此幕后帮腔形象生动地解释动作和剧情发展。

此外，帮腔也起到情节过渡、铺陈剧情、交代关节的作用。如关中道情戏《祥云谷》开篇序中，村民为过年上山打猎，野猪夹子却意外伤人，队长背人去看病，路上帮腔响起。

帮腔：（唱）石板上开花花无根，野猪夹子作媒人。

拜堂结婚生闺女，月圆月缺十五春。

帮腔交代了剧情发展。野猪夹子做媒，队长与姑娘成亲，并生有一女，短短四句唱词却跨越十五载春秋，为故事的展开做铺垫。

帮腔还有助于推动剧情走向高潮，渲染强烈的舞台气氛。如陇剧《杜鹃山》第五场“砥柱中流”，柯湘面对胜败存亡的紧要关头。

柯湘：（唱）（那）毒蛇胆施诡计险恶阴狠，

须提防内生隐患，腹背受敌，

危及全军，危及全军。

面临着胜败存亡，我的心、心沉重。（背身踱步）

幕后女声：（齐唱）心沉重，望长空。

望长空，想五井。

柯湘（转身）：（接唱）似看到，万山丛中战旗红，

毛委员指航程，光辉照耀天（哪），天地明！

幕后男女声：（合唱）光辉照耀天地明，天地明！

剧中帮腔由弱渐强，层层递进，体现了柯湘身处大革命低潮，面对与敌斗争恶劣环境的复杂心情，最后的合唱旋律简洁、铿锵向上，显示了主人公对党的无限忠诚和革命必胜的信念，将全剧推向高潮。

第六，道情戏中帮腔还能以旁观者的视角评点人物或事件，表达赞扬、同情、讥讽、质疑等情感指向。在某些情况下，帮腔甚至还能与剧中人对话，从幕后走向幕前，赋予独立的思想和人格。这种跳出戏外的帮腔同剧中人保持一定的距离，对剧中人物情感起到穿插和隔离的作用，与戏剧大师布莱希特的离间效果有异曲同工之处。如太康道情戏《王金豆借粮》中，王金豆为养母冒风雪借粮。

王金豆：（唱）一跤摔倒我王金豆，

头昏眼花难站立。

（白）娘啊，孩儿无能，让你老受苦了，娘啊！（双膝跪地）

（伴唱）王金豆真是一个孝顺子，

为老娘顶风冒雪受委屈。

帮腔以第三者的口吻夸奖王金豆的孝顺懂事，暗示其夜半去岳父家借粮是因养母而不得已为之。又如陇剧《天麻沟传奇》中，天麻沟偷种天麻被王书记发现，队长何宝山面临上级挨批作检查和带领群众致富的两难境地，天亮之时，他提着行李走到村外，内心摇摆不定。

何宝山：（唱）遥望着村里边灯火点点，

多少人难入睡心神不安。

天麻沟闯大祸书记来蹲点，

种药人难逃个罪恶滔天！

（合唱）望江水情切切波飞浪卷，

它问你为什么心怯胆寒？

见苍天意沉沉怒目相看，

它问你为什么丢下社员？

何宝山：（白）我，我，我……唉！

（唱）是是非非难分辨，

心乏力乏苦难言。

撒手不管非我愿，

治穷致富难上难。

此时的帮腔（即合唱）被赋予人格，质问队长为何丢下社员、心生胆怯，而何宝山的回答表露了其内心的纠结与挣扎。如果没有帮腔，何宝山自我剖白的力度会淡化很多。与此类似的还有渔鼓戏《追龙缸》中的一段帮腔，郑板桥离任范县到潍县上任，一副踌躇满志的心态，驴惊跌落，帮腔适时响起。

帮腔：（唱）地里不打粮，

孩子哭他娘。

一说公差到，

吓得小脸黄。

郑板桥：（白）哦，一说公差到，吓得小脸黄？这……

郑板桥正在诧异间，衙役与民女上场争夺龙缸，帮腔不仅是画外音，更与郑板桥进行对话，打破了郑板桥新上任的喜悦与自信，提醒潍县复杂的政治生态。这种帮腔形式，既反映了剧作者对剧中人和事的评价，也代表了观众所发的议论，是帮腔功能的进一步加强和深化。

第七，道情戏的帮腔沟通了观众与演出的关系，形成了台上台下的有机互动，如同一条无形的纽带，将观众与剧目情节、人物悲欢紧紧联系在一起。如陇剧《草原初春》卓玛服食“法水”一节，惊雷炸响、暴雨倾盆、狂风怒吼，病重的卓玛在风雨中狂奔急呼，这时幕外响起女声帮腔。

帮腔：（唱）天旋了地转了天旋地转，

心痛碎肝痛裂肠断痛翻，

泪烧干声烧哑仰天呼喊。

（卓玛勉强掏出怀中的药包。由于伤痛难忍，身摇手抖，药包失手落地，卓玛大

呼“天呐”）

天无言地无语跪倒佛前。

卓玛明知“法水”是毒药却不得不服食，帮腔不仅说明了此刻卓玛痛苦至极、难以言传的艰难处境，同时艺术性地表现人物痛苦的行为引起了观众相应的痛苦体验。该剧在藏区欧拉部落草原演出时，“台下的牧民无不低头哀泣、不忍观看”。群众争献哈达，致使演出一度中断。这种情感的共鸣正是陇剧对“嘛簧”恰如其分运用的结果，“嘛簧”放大了人物情绪的表现强度，而观众也借于此将自己的情绪表达出来，帮腔成了演员和观众宣泄情感的窗口。

在一些道情戏的演出中，观众也会加入帮腔。如在蓝关戏演出时常常演员台上唱，观众台下哼，人称此为“满台响”。又如陇剧的前身——陇东道情戏，情感高潮处，观众也加入其中，声音之响亮、激越，被称之为“吼塌窑”。此时，观者与演者之间的界限消失，已无主客体之别，人人都融入了剧情所表现的情绪之中，观众随着帮腔的旋律将内心喜怒哀乐的情绪外化、宣泄之时，内心得到了愉悦和平衡，帮腔成了释放情感、陶冶性情的载体，给观众带来全新的审美体验。

帮腔是中国戏曲的一大创造，它比希腊悲剧的歌队简单、丰富，又比布莱希特的离间效果生动、自然，与戏曲的写意风貌、传神表演互为里表，是在戏曲艺术假定性、虚拟性基础上衍生出的一种独特的表演程式——一个不上场的行当。帮腔的存在使道情戏一唱三叹、委婉抒情，柔润中见刚健，明快中见清新。在以粗犷、激昂、高亢的梆子剧种著称的北方，塑造了道情戏明媚婉约、绵长悠扬的音乐风格。

第六章 道情戏的乡土品格

道情戏无疑属于民族民间文化的产物，是深厚的黄河文化滋养生发出来的一种独特的智慧和艺术。道情戏根植于民间沃土，其最重要的秉性便是乡土品格。乡土的概念，不仅指中国传统乡村以自然经济为基础的宗法社会，还包括在此基础上形成的城镇商业性的市民社会。乡土品格作为审美文化的范畴，有其自身的存在形态与生活逻辑，显现的是一种自在、自发的民间力量和文化魅力。在道情戏中，这种乡土品格与黄河文化紧密结合，主要体现在乡土语言、乡土题材和乡村社会三个方面。

第一节 乡土语言

道情戏与乡土语言的关系，体现在两个方面。一是从剧本、唱词的角度审视道情戏，道情戏中有许多方言俗语的运用，这些来自乡土民间的语言，成了道情戏重要的艺术特色之一；二是从道情戏演出与受众的关系来看，因为道情戏在乡村社会的风靡，进而形成了大量与道情戏相关的方言俗语，彰显出独特的艺术魅力。

就前者来说，戏曲作为最典型的语言艺术，方言俗语是辨识地方戏最直观的因素之一，在前述“黄河文化与道情戏的形成”及“道情戏的唱词衬字”中，就已经提及黄河流域道情戏均位于七大方言区中的北方方言区，其道白唱词，深受当地乡土文化的浸染，具有独特的语言魅力。简述如下。

道情戏的语言受当地乡间风俗的影响。如胶东半岛的蓝关戏，因靠近海洋，语言具有浓浓的海洋风情，《过海》一节中蓝采和的一段数板：

> 鱼吹箫，鳖打鼓，
>
> 两个螃蟹来挖鼓。
>
> 虾精打着撒拉机，
>
> 癞蛤蟆打着绷蹦鼓，
>
> 鼓啊鼓啊鼓。

鱼、鳖、虾、螃蟹等均为海中常见生物，在戏曲演出中赋予人格化的特征，通俗易懂，且便于整日与海洋打交道的观众理解欣赏。

又如太康道情戏《走娘家》中，“鸡叫头遍我离了家”林翠的唱段：

> 鸡叫头遍我离了家，

林翠我赶集忙坏了，

嘿嘿忙坏了。/一里一斗麦，

一斗麦我卖了二百四呀，

二斗麦我卖了那四百八。

二斗麦呀我卖了啊四啊四百八。

大街以上去买啥？

油馍粽子拾成对，

五月里仙桃买二八。

俺妻侄爱吃麦黄杏，

一把一把往篮里抓。

一把一把一把一把往篮里抓，唉唉篮子里抓，

肉架上砍上一块八斤重的连刀礼，

四斤点心封一匣，

再买一对那小扁嘴，

……

油馍粽子、麦黄杏、连刀礼、小扁嘴等，就是豫东田间地头常见常用的词汇，搬上戏曲舞台后，保持乡土本色，以当地的方言讲述百姓身边的故事，因而更易为观众所接受。



临县道情戏演出剧照（图片来源网络）

山陕一带的道情戏语言，更有其独特的风格，如晋北道情戏《打碗罐》中的唱词：“清晨起，门前站，我妈妈，将我唤，她命我给大大送饭，肩上担的是饭罐罐，身后有个竹篮篮，里面有和和饭山药菜团团……”大大、和和饭、饭罐罐、竹篮篮、菜团团，这些典型的黄土高原语言，使人一听即知其地域来源。如果没有这些方言，或者脱离了这片“生于斯、长于斯”的土地，道情戏的辨识度和艺术效果会大打折扣。如陕北道情戏《刘栓回头》，在陕北延安等地演出时，观众捧腹大笑，达到几乎每句话说出来都能有笑点，不少观众为此直笑得不停地揩眼泪，然而到省城西安演出，效果就差了些，进京演出，观众几乎没有反应，这就是方言的传播接受区有一定限制所致。这就使道情戏面临着语言规范化和方言化的矛盾，也是众多地方戏共同面临的难题。



陕北道情戏在农村演出剧照

就后者而言，借以道情戏的演出，在乡间社会的流传和乡间观众的热爱，产生了众多相关道情戏的乡土语言。据笔者统计，内容以下。

蓝关戏：去听蓝关戏，冻死也愿意。

半台锣鼓半台戏，没有锣鼓不成戏。

打蓝关、打蓝关，无打不能唱蓝关。

蓝关高腔开了台，男女老幼跑掉鞋。

唱蓝关的是疯子，听蓝关的是傻子。

闺女外甥鸡，不如蓝关戏。

季家的蓝关打了台，邻村的妇女跑掉了鞋。

季家蓝关开了台，看戏婆娘跑掉鞋。

季家村，真稀奇，人人会唱文蓝关。

十里蓝关音不同，音同唱不成。

季家的蓝关季家演，龙埠的蓝关不出疃。

演文戏你唱我帮，演武戏真刀真枪。

蓝关开了台，婆娘跑掉鞋。

渔鼓戏：听到渔鼓响，脑袋撞到门框上。

不娶老婆不耍孩儿，偏听渔鼓和三弦儿。

听了渔鼓戏儿，一辈子不生气儿。

一人唱，多人合，满台哼咳逗人乐。

扔下牲口撇下筐，庄里传出渔鼓腔。

太康道情戏：扒了房子卖了砖，也得看看“翻毛鸡”的道情班。

任凭少锄二亩地，也得看王马王桥的道情戏。

宁叫面酸，也不耽误听X X道情班。

任凭少锄二亩地，也不能耽误听X X道情戏。

不怕玩“玩二筋头”，不怕“王大眼”，就怕碰上道情班。

机关枪、小钢炮，老毛子，呜呜叫。

不怕“朱大鼻子”“王大眼”，就怕遇到道情班。

扒了房子卖了砖，也要看太康的道情班。

宁舍吃酒席，不舍道情戏。

临县道情戏：正月初八雪三尺，难挡道情走台子。

炒鸡蛋，烙烙饼，弹起弦子唱道情。

宁看道情小姑贤，不去方山做巡检。

李春喜，满佳喜，美得栓栓打早起，一天不看道情戏，急得栓栓要断气。

道情九弯十八调，几个调调一大套。套套里头有弯弯，弯弯里头有调调。

洪洞道情戏：看“五斤子”《三英卷》，后婚老婆行了善。

看了“五斤”的《文武魁》，听不到天打雷。

宁愿不吃一桌席，不能误了道情戏。

陕北道情戏：清涧的石板瓦窑堡炭，红枣出在东河畔；要观圣景去佳县，要听道情走清涧。

糊窗子离不了糨子，道情离不了湘子。

高兴得半夜里唱道情。

婆姨家忧愁走亲戚，男人家忧愁唱道情。

背上捣蒜钵子唱道情——尽心办（瓣）。

陇剧：陇东道情有特色，渔鼓简板是主乐（器）。

这些乡间俗语，浅显生动、朴实自然，一听即知出自民间，有的关于道情戏的演唱技巧，有的关于道情戏的剧目乐队，但更多的是表达乡间百姓对于道情戏的喜爱与狂热，可见道情戏在民间深厚的群众基础。

第二节 乡土题材

道情戏萌生于乡土，成长于乡土，所表现的内容也打上了深深的乡土烙印。其乡土烙印更多地表现为对乡土题材的关注。如太康道情戏，“道情属于地道的农村戏，老百姓将其形象地称作‘高粱稞子戏’‘鞋簸箩子戏’。太康道情是以太康县为中心的豫东一带土生土长的庄稼人的戏。它早期剧目中所演绎的故事，清一色全是农村题材，是汉子们茶余饭后闲侃的身边琐事，是娘儿们端着簸箩筐边纳鞋底边漫聊的家长里短，十分的乡土气，十分的生活化，也十分的地域化”。取自乡村题材、讲述乡土故事，是道情戏乡土风格的重要体现。

道情戏对乡土题材的关注，也与各剧种的地域特色息息相关。如山东的道情戏，因靠海之故，或多或少受到海洋文化的影响。如胶东蓝关戏的发源地——金城，与三山岛紧相毗邻，此地以渔号闻名遐迩，有金城渔号、三山渔号、单山渔号、龙泉渔号、仓山渔号等渔民号子，蓝关戏的音乐中就有借鉴渔民号子的成分。蓝关戏所流行的东季、龙埠等村，拳房负有盛名，因此，蓝关戏的表演亦融入了民间武术的某些招式。渔号、武术等加上蓝关戏擅演的龙王、八仙等宗教神话故事，更增添了蓝关戏的神秘色彩，具有鲜明的胶东特色。

豫东一带，地处广袤平原，世代以农耕为业，农耕生活在太康道情戏的演出中占有重要地位，如代表剧目《林翠翻车》讲的是林翠驾着牛车，满载礼物陪梅姐回娘家，结果牛车翻到沟里，两人狼狈不堪的喜剧故事。林翠第一次出场，表现的就是农活完毕归家的情形，他愉快地唱道：

麦哩麦罢天，场打罢，

耕上豆子种芝麻。

老天爷下场犁透雨，

秋庄稼长得真可夸。

下哩下了雨，快栽红薯，

红薯栽完犁早垡。

高的是秫秫，低的是棉花，

不高不低是芝麻。

扳倒秧哩是红薯，

刚钻尖的是豆芽，

谷子地头上点豇豆，

棉花地中间点上几棵瓜。

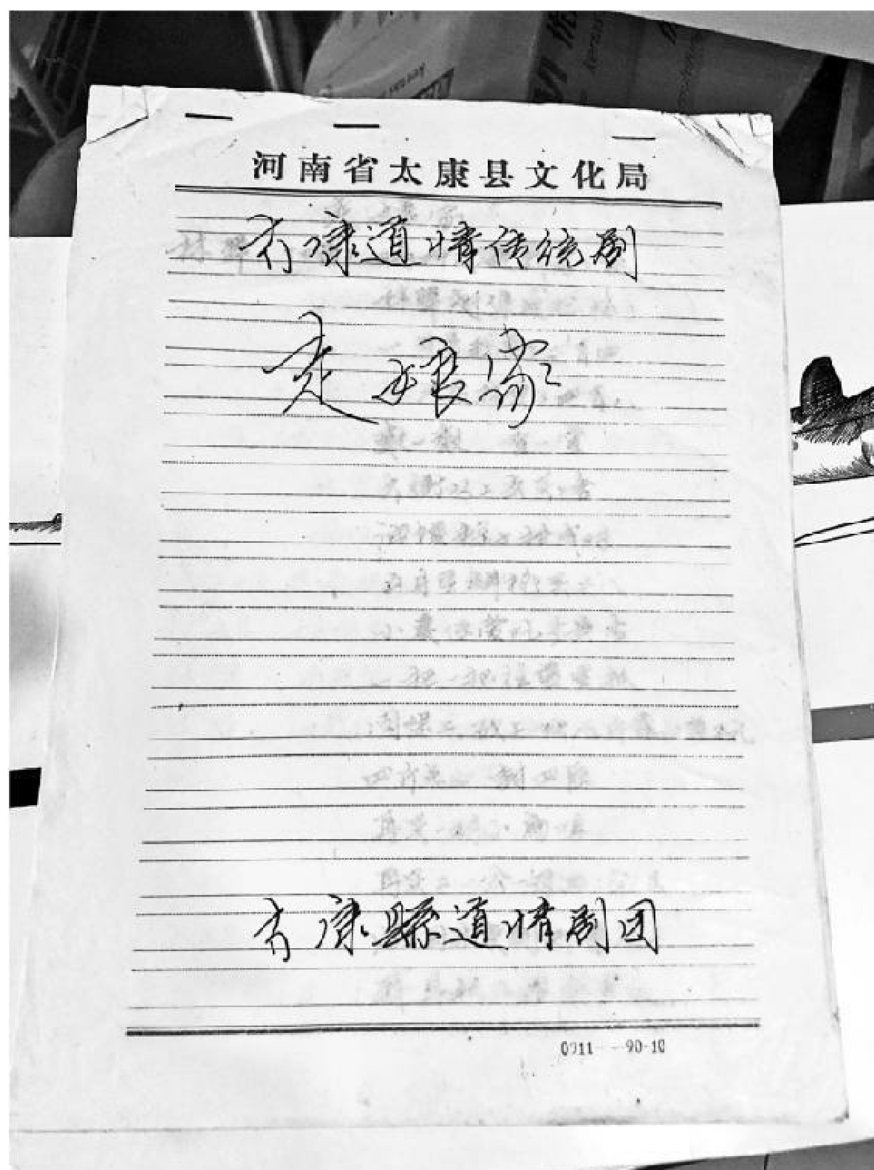
心里高兴过了晌，

一路上小曲唱到家，

卸下来牲口打打滚儿，

扎脖子笼嘴屋里拿，

把鞭杆挂到槽头上……


河南省太康县文化局

太康道情传统剧

走娘家

太康县道情剧团

0911—90·10

太康道情戏剧本《走娘家》（太康道情剧团张峰老师提供，作者拍摄）

收麦打场，麦罢耕作，种豆子、种芝麻、栽红薯、点豇豆，秫秫、棉花、豆芽、瓜……这一系列在豫东常见的农作物，如画卷在舞台徐徐展开，展示了一派豫东耕种忙的风情画面，仿佛置身其中。夫妻俩在路上的对话，也有大段描绘沿途庄稼长势的戏词。这些农耕生活内容也会折射到剧中演员的表演上，如道情戏《春桃借牛》中演员表演了拉犁、赶驴、牵牛、套牛犁地以及牛驴同拉一套导致手忙脚乱的一系列动作，生动地再现了豫东农村的耕种图景。作为地方小戏的道情戏，对农耕内

容的向心力几乎是不自觉的，因为这正是民众自己熟悉的生活，他们在辛苦的劳作之余借以看戏放松，缠绵悱恻、文雅别致的才子佳人戏显然离他们生活太远，无法引起情感的共鸣，道情戏中对农耕生活的艺术化再现，他们仿佛看到另一个自己，在跌宕起伏的剧情和夸张搞笑的演出中寄寓个人的情感，是对紧张农事生活的一种调剂。因此当地有"宁可少锄二亩地，不能耽误道情戏"，"扒了房子卖了砖，也要去看道情班"的俗语。

山陕中心，土地贫瘠，受自然环境影响较大。黄河流域洪涝灾害频繁，对道情戏的表现内容也有一定的影响。如永济道情戏传统剧本《告谷粮》，就是讲述因此地靠近黄河、灾难频繁、民不聊生的故事。其中有这样一段唱词：

有福人生在州城府县，
无福人生在黄河岸边。
我们村连年遭灾受难，
皆因为西靠黄东靠山。
河水涨，谷粮淹没无人管。
倒了河，淤泥盖地变荒滩。
家住黄河边，灾难多频繁。
千里迢迢来京地，
民有疾苦诉当前：
谷粮二千三百石，
河水猛涨全淹完。
家破人亡，妻离子散。
阴云压顶城欲摧，何时才能见青天。
恳求明君开恩典，救民水火万古传。

描述了黄河沿岸洪水泛滥、淤泥盖地、颗粒无收的困境，也是传统社会黄河沿岸居民生活的真实写照。

"敦煌、丝路、多民族"是甘肃文艺的主要特点，这些地方特色在陇

剧中也有鲜明的体现。如甘肃的宕昌，春秋战国时为羌人居地，公元424年羌祖首领梁勤曾在此建立宕昌国。陇剧《官鹅情歌》就是讲述氐羌两族一对恋人哀婉动人的故事，两个来自世仇两寨的青年男女官珠和鹅鳗，为彼此的深情打动，抛弃了复仇，然而在中秋佳节的迎亲盛会上，这一对氐羌两族恋人却在亲人的利箭下惨烈地陨灭了，也正因为如此美好的恋人倒在血泊之中，才终究化解了两寨之间的世代仇恨。为此，两族人民把他们最美的地方命名为官鹅沟。此剧传达了民族团结、和睦共处的思想，也通过此剧宣传了当地的美景。“有不少观众看了陇剧《官鹅情歌》后才知道甘肃有个宕昌，才了解到宕昌确实有一个神奇而美丽的地方：有以中国历史文化名镇哈达铺为代表的红色旅游资源，有以官鹅沟国家级森林公园为代表的绿色生态资源，有以宕昌国遗址和羌藏民族原生态习俗为代表的古色资源。”此剧是道情戏关注乡土题材、地域特色的典型例子。又如庆阳市西峰秦剧团2006年演出的陇剧《周祖公刘》，以庆阳历史名人公刘为题材，反映周人先祖公刘在古豳地庆阳教民稼穑、训练耕牛、垦荒囤粮、广施仁政、亲善睦邻、建功立业的故事，展现了农耕文化起源过程的历史场景。大型历史陇剧《莫高圣士》，表现甘肃河西一带各民族为保护灿烂的敦煌文化而前仆后继的献身精神，弥补了敦煌文化历史的遗憾，很有本土文化感。陇剧《草原初春》取材于汉族医生李贡（曼巴）深入甘南草原为藏族人民医病疗伤的故事，展示了藏汉一家亲的动人事迹，其中还有大量藏族习俗的刻画，以地方剧种反映地方风情，具有浓厚的地域色彩和乡土风情。



富有浓郁民族风情的陇剧剧目《官鹅情歌》（图片来源网络）

第三节 道情戏与乡村社会

中国传统宗法制度为主的乡村社会，对于生于斯、长于斯的村民们来说，乡村的公共空间构成他们基本的人际交往、共同记忆和道德规范等许多社会性和文化性的精神世界，乡村的文艺活动是联络乡民情感、凝聚宗族力量、传承家族精神的重要纽带。尤其对戏曲而言，农村是其最重要、最广阔、最活跃的演出市场。因此，道情戏与乡村社会密切关联，两者互为里表，共同塑造着道情戏的乡土品格。

道情戏与乡村社会的关系，首先体现在道情戏以家族或宗族为主的内部传承制度。尤以蓝关戏为明显，与八仙戏、渔鼓戏不同，蓝关戏为“远点式”的传播方式，如在招远县的大河头村和小河头村，相邻的村子常常东村会唱西村不会，因此有“小河头的蓝关开了锣，大河头家家跑掉靴”的民谣。其组织传承以传统的村落为主要单位。其次，蓝关戏以家族封闭式纵向传承为主线，以保持宗室仁义强盛为标志。“传说，在蓝关戏流行的村庄，列祖列宗曾留下这样一条不成文的祖规，其大意是光扬祖宗功德，承续蓝关代代相传。这些祖规，这些遗训，虽不成文，却有口皆碑，一直潜隐在人们心头，制约着人们代代恪守，辈辈遵循。如以演文蓝关著称的莱州季家村，据记载始建于明朝洪武二年，全村村民同祭一个祖宗，同属一个宗室，无杂姓，都姓季。正如当地俗话所言，‘季家赶集儿，没有外人儿’。因而，数百年来，唱蓝关、演蓝关几乎全是本村季氏宗谱（家族）的村民所唱所演，真是剧中人物姓氏百家，演员其人却都姓季。当时有一民谣：‘季家村，真稀奇，人人会唱蓝关戏。’这样，子为父传，又为孙承，成为季家的蓝关戏纵向传承发展的主线，又像遗传基因一样，使之打上了季氏的印记，在气质和风格上有着明显的承继性，体现了自己的地方特色。”也正是这种家族内部

封闭传承的强大力量，使蓝关戏得以连绵延续。



陕北道情戏民间剧团（图片来源网络）

山陕中心的子弟班，也多以家庭或家族内部传承为主，其传承模式影响至今。从学者对现存陕北子长县强家沟道情戏班社的考察中可知，陕北道情戏的传统传承模式也与传统的乡村结构相契合，主要以家族内部的血缘传承和婚配传承、师徒传承为主。如强家沟道情艺人的传承谱系，“第一代：强猛（清末至民国初年），第二代：强不屈、强文成等，第三代：强美功、强智胜等，第四代：强世斌、强德华、强德哲、强德奎等，第五代：强联社、强三、强昌等，第六代：强娇娇”。这六代人都姓强，都有血缘关系。即使在现代剧团、戏校制度较为完善的情况下，也不乏世代道情传家的例子，可见道情戏受乡村社会影响的影子。

道情戏与乡村社会的关系，其次体现在乡村社会对道情戏内容和风格的影响。从内容上，在乡村社会，四季是群众对时间的最基本感知，时令节气是群众劳作的重要依据，以至于他们的思维方式和表达方式无形中也受此浸染。如太康道情戏《张廷秀私访》中张廷秀之妻王月英思

念外出赶考的丈夫，她以对四季错乱的感知来表达自己相思成疾的强烈感受。

王月英：（唱）我为你把我的心思操坏，

有春秋和四季颠倒不开。

正月里摘樱桃大街去，

五月里五月五连冬数九，

六月里下大雪铺满长街，

七月里七月七红灯高挂，

八月里贴门神都过新节，

九月里九月九春风摆柳，

十月里过紫燕对对南来，

十一月立了夏农人锄地，

腊月里入了伏天气好热。

打罢春春气开，

鸿雁归北紫燕来，

奴盼二哥咋不回来。

为闺女一十四五花骨朵，

二十四五花正开，

三十四五花开败，

四十四五血气衰，

为人到了五十岁，

我的亲娘啊祖奶奶，

我再想青春哪里来啊。

以四季交替、节令转换的错乱来表示女子青春易逝、容颜易老的感悟。

从风格上来看，乡村社会对道情戏的影响，体现在道情戏中所体现的乡村情感。黄河流域以农耕为主的乡村社会塑造了沿岸人民淳朴敦厚、坚韧顽强的性格，势必影响在这片土地上成长的道情戏，进而形成

了道情戏率真、热烈、淳朴的艺术风格。



陕北清涧道情戏在窑洞前演出场景（图片来源网络）

道情戏与乡村社会的关系，再次体现在演出时间与农事活动的安排上。中国传统的农耕社会，民间崇拜的主要是驱灾治病、保佑风调雨顺和五谷丰登的传统农业社会型神灵，因此旧时戏曲演出多以农事活动为主题，并产生了祈雨戏、谢雨戏、青苗戏、秧苗戏等演出习俗。此外，农业生产完全按照时序节令安排，春播夏锄，秋收冬藏，季节性强，因此保留有农闲聚戏的传统。正如晋北有民谚，“立了秋，挂锄钩，唱戏挠羊放牲口”。道情戏的演出也与农事活动安排相关。以蓝关戏为例，“它的演出活动的时间是这样的：正月十五的元宵节演出四五天，二月十九季家山会，演出二至三天，三月初七为求雨而演出三天，七月中旬演出十天左右。冬季农闲时，十一月至十二月演出五十天左右。由此可以看出，蓝关戏在施肥、播种、薅草、收割、装仓的三、四、五、六、八、九、十这七个月中，基本上是停锣息鼓的，三月的演戏目的不是娱人，而是一种祈祷丰年的求神活动。总之，民间小戏的演出带有很大的季节性，与农村的劳动生活密切相关”。此外，在黄河流域道情戏中大量存在的草台班子，多遵从“农忙务农、农闲演戏”的传统，一方面

因为艺人多为农民，以农事生产为主，不完全以演戏为业。另一方面，道情戏的观众群体也多为农民，也只有农闲之时，农民才有时间和精力观看演出。因此，农事活动安排影响甚至决定着道情戏的演出时间。



晋北道情戏演出剧照，演员头饰为特色的剪纸造型（图片来源网络）

当然乡土文化并不都是质朴的、美好的，为了迎合知识水平相对匮乏的底层观众需求，道情戏中也不乏低级甚至恶俗的东西。如太康道情戏《张廷秀私访》中卖花婆子原来有段唱词是这样的：

我在那城墙以上尿了泡尿，

只淹了西华、扶沟和太康。

我在那城墙以上拉了泡屎，

三楼粗，五里长，

美国鬼子不识货，

他一把把当砂糖。

唱词粗俗不堪，毫无美感可言。在早期的道情戏表演中也不乏色情的成分，如20世纪20年代太康道情戏著名的女演员梁芳，艺名“秃妮”，人称“大脚芳”“俩大脚”。“据二十五里铺一位年长者介绍说，一次在路西某集镇上（道情戏班）与梆子戏唱对台戏，因输于对方，管班让她在台上解开衣襟，裸胸露出乳房并涂粉抹彩，以此招引观众，企图以此战

胜对方，梁拒演，遭打骂，羞痛郁结，自此病故。”可见为了迎合某些乡村陋习，道情戏班中也有很多糟粕的东西。当然，新中国成立后，经过历次运动和戏改，这种恶习已不多见，但在乡村社会道情戏的演出中并未完全消失。

总体上来看，道情戏的乡土品格与黄河流域的人文环境、地域特色、宗法制度等紧密相连，而这些因素随着乡村近现代的社会转型面临挑战。道情戏赖以生存的乡村环境和以农民为主体的观众审美观发生变化。传统社会中，几乎整个冬天都是农闲期，道情戏班社会利用这个时间，尤其在春节期间，举行各种娱乐性民俗活动，这就为道情戏的演出提供了时间和场所。而现代社会中，种地早已不是农村人唯一的生存手段，他们大部分人进城务工，作息时间变得城市化，农村没有了农忙与农闲之分，戏曲失去了它所依托的诸如赶会、年节等乡村活动，自然慢慢地淡出人们视野。再者，社会的转型带来审美价值观的变化，城市中以时尚为美、以流行为美的审美风向也影响了乡村，在农民的审美视域中，音乐也被贴上了时尚与落伍两种标签，他们以追逐这些流行的音乐形式为时尚，而戏曲在他们眼里则成了老土的、落伍的代名词。道情戏的乡土品格不断弱化，这也是保持地方戏曲特色和传承戏曲艺术所面临的共同问题。

第七章 **20**世纪以来道情戏研究回顾

道情戏是我国戏曲中一种比较独特的剧种，历史悠久、内涵丰富，是宗教文化与戏曲艺术结合的典型范式。对道情戏的研究发轫于20世纪20年代，根据其研究特点和成果，近百年的研究历程可以分为三个阶段，即20世纪20年代到70年代的初发期、80年代至世纪末的积累期、21世纪以来的兴盛期。在对各阶段研究成果分析与梳理基础上，提炼重点领域，反思存在问题，为进一步研究构筑学术平台。

道情作为历史悠久、广泛流传的艺术形式，与道教有着密切的联系。《唱论》中将“道情”列入“唱曲之户”，指出“三教所唱，各有所尚：道家唱情，僧家唱性……”。《太和正音谱》有“道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八纮，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰‘道情’”。可见道情独特的艺术魅力。道情有诗词道情、歌曲道情、曲艺道情、皮影道情、戏曲道情等多种形式。道情戏作为戏曲的一个类别，形成于清代以后，是由曲艺道情或皮影道情受当地戏曲影响，以代言体方式搬上舞台的剧种统称。据统计有十余种，多分布在以黄河流域为中心的北方地区，横跨山东、河南、安徽、河北、山西、陕西、宁夏、内蒙古、甘肃等省（自治区）。

20世纪现代学术研究范式的建立，道情戏作为独立的个体才进入研究者的视野。根据20世纪以来国内外学者对道情戏的研究情况，笔者拟把这一时期的道情戏研究分为三个阶段：第一阶段，20世纪20年代到70

年代末为研究萌芽期；第二阶段，20世纪80年代到2000年为研究积累期；2000年到现在为非遗视野下的研究兴盛期。本章试图对20世纪以来道情戏研究作出总体性把握，为该领域的研究提供文献资料。

第一阶段：道情戏研究初发期（1920—20世纪70年代末）

20世纪初期，社会环境风气云涌，清末的“花雅之争”释放了地方戏蓄积已久的张力，道情戏逐渐兴盛，“邑境最流行……次为道情班，情词鄙俚，做工简单，所演剧本，多闺阁琐事”。道情戏处于由坐摊、广场、社火、秧歌等初级形态向完备独立的剧种过渡时期，班社林立，名家辈出。早在40年代，陕甘宁边区已运用道情音乐创造街头剧进行抗战宣传，开创了道情戏演出的新形式。新中国成立后，受艺术政策影响，商洛道情、关中道情、陇东皮影道情等纷纷创排搬上戏曲舞台，道情戏大家庭蔚为壮观。“文革”中，蓬勃发展的道情戏几近凋零。

与此同时，道情戏的研究刚刚起步，从现存国内研究资料来看，这一时期研究主要集中在两个方面，一方面是民国时期学者从文献出发，对道情艺术进行总体的概述；另一方面是随着新中国成立后创排新道情戏剧种的热潮，而兴起的总结、探究之作。但总体说来，本时期对道情戏进行研究的人较少，有学术价值的文章和著作也较少，因此视为研究的萌芽期。

早期尚未厘清道情概念，往往将各多种道情艺术形式混为一谈，对道情戏本源探究，往往与曲艺道情、歌曲道情等相关联。研究道情第一人首推李家瑞，他的《唱道情》（《人世间》，1935年第36期）一文对道情缘起、乐器、表演方式、文人道情进行介绍，勾稽了道情发展历史，很多观点至今为后学沿袭。其他研究者多是将道情作为词曲或俗文学的一部分，言简意赅予以描述。张履谦《相国寺民众娱乐调查》（开封教育实验区出版部，1936年版）记录了开封相国寺道情艺人的生存状

况，开创了实地调研道情艺术的先例。郑振铎《中国俗文学史》（商务印书馆，1938年8月版）将道情列入第十四章“清代的民歌”等。新中国成立初期，陈汝衡《说书史话》（人民文学出版社，1956年版）、叶德均《宋元明讲唱文学》（上海古典文学出版社，1957年版）有涉及道情。准确说来，这些论著多是从词曲、说唱角度，并无直接对道情戏的研究，但对道情艺术提纲挈领、要言不繁的论述，为道情戏研究打下了理论基础，是研究道情戏不可或缺的重要参考。

1959年第18期《戏剧报》刊登《我国有多少剧种》，是新中国成立后首次剧种统计，相关道情戏剧种（笔者摘录）有13种：河南道情戏、八仙戏、渔鼓戏、南官戏、蓝关戏、晋北道情、洪赵道情、晋南道情、神池道情、右玉道情、陇东道情、陕北道情、关中道情等，虽未展开论述，却是对道情戏系统的第一次普查，道情戏作为独立的舞台艺术正式走入研究者视线。

这一时期，研究多集中在新创排的道情戏剧种上。由陇东皮影道情发展而来的陇剧，排演《六姑娘》《枫洛池》等剧目成功，一批总结、研究文章应运而生，如《陇东道情是怎样搬上舞台的》（《戏剧报》，1958年第23期）、贾正民《道情剧》六姑娘《舞台美术设计的一点体会》（《戏剧报》，1958年第24期）、马少波《欢迎新事物、新生命》（《戏剧报》，1959年第19期）、《陇东道情怎样走上舞台》（《山西戏剧》，1959年11月）等文章，详细叙述创排陇剧时唱腔、表演、音乐、舞美等方面遇到的问题和改进方法，为陇剧确立奠定了基础；而《从皮影戏到》枫洛池《的道情唱腔》（《人民音乐》，1959年第9期）、张之江《新剧种带来新鲜感，新剧目有着新面貌》（《新民晚报》，1962年10月14日）则记录了陇剧代表剧目《枫洛池》的艺术成就，充实了陇剧的内涵。

同时，陕西、宁夏等地也尝试将皮影道情、曲艺道情搬上戏曲舞台。 1960年第4期《陕西戏剧》刊发了三篇有关道情的文章：《陕南道

情怎样搬上舞台》《安康道情》《新的尝试》，总结皮影道情搬上舞台的指导思想，以及在表演、音乐、唱腔、舞美方面的创新；刘同生《关于宁夏道情》（《宁夏文艺》，1963年第2期），分析了宁夏道情戏音乐特点，与陇东道情、陕北道情的血缘关系；王世兴《宁夏道情的推陈出新》（《宁夏文艺》，1963年第5期），总结宁夏道情戏在演出形式、剧目内容、语言特色方面的三个改变。

国外相关道情研究，主要集中在日本，较著名的有泽田瑞穗《关于道情》（《中国文学月报》，1938年第44号）、《道情考补遗失》（《天理大学学报》六八，1970年），考察了道情的源流。还有小野四平、波多野太郎等人，多集中在对曲艺道情的考察。

在这一阶段，《枫洛池的创作及其他》（敦煌文艺出版社，1960年版）一书，围绕陇剧《枫洛池》的创作及演出，涵盖了梅兰芳、马少波、胡沙等人11篇文章，提高了陇剧的理论层次。山西省文化局戏剧工作研究室主编《晋北道情音乐》（山西人民出版社，1962年版），是研究地方道情戏剧种的第一部专著，该书通过走访神池、右玉等地道情戏老艺人，收集晋北道情戏音乐资料，对其历史源流、音乐体制、调式、乐器、鼓点、曲牌、唱腔曲调等诸多方面进行系统的阐述，是晋北道情戏曲音乐形态研究的重要著作。

在第一阶段的半个世纪，民国间诸多大家参与奠定了道情戏研究的理论基础，原始材料的挖掘和收集对于研究领域的开拓具有揭橥之意，但没有将道情戏看作一个独立的客体进行研究。新创排道情戏的经验总结与演出实践紧密结合，多是常识性介绍，研究材料驳杂、朴实、稚嫩。“文革”中，政治话语的主导地位及研究人员的匮乏，又使这一羸弱幼苗处于风雨飘摇之中。另外，这一阶段研究仅涉及新创排道情戏，其他道情戏都没有得到应有的重视，很多领域尚未涉及。

第二阶段：道情戏研究积累期（1980—2000）

20世纪80年代，道情戏研究进入新阶段。首先，重建戏曲队伍，丰富多彩的道情戏剧种及演出活动确立了研究样本；其次，戏曲研究工作纳入了国家重点研究计划，《中国大百科全书•戏曲曲艺卷》《中国戏曲志》《中国戏曲音乐集成》等大型书籍的编撰，为道情戏研究开辟了广阔天地；再次，研究机构成立和研究队伍扩大。社科院世界宗教研究所道教研究室、川大宗教学研究所及部分高校研究机构的成立，道情戏研究向宗教学、音乐学等纵深领域延伸。本时期论著主要集中在道情戏的种类划分界定、源流探析、艺术特征等方面。

一、道情戏种类划分界定

道情戏涉及地域广、种类多，历来关于道情戏在戏曲剧种中的划分，众说纷纭。从现存资料来看，主要有三种方式。第一种将道情戏下所属的各地道情戏剧种分别作为独立的戏曲剧种看待，《中国戏曲志》录有道情戏流布的9个省（区）共计17种，记载了大量有关道情戏形成、演出、剧目、音乐、人物传记等资料；《中国戏曲音乐集成》记录6个省（区）13种道情戏剧种的渊源、音乐谱例、艺术特征等。第二种则是将道情戏作为单独的戏曲系统，归入“民间小戏”或“地方小戏”之列，多种地方道情戏作为分支。张紫晨《中国民间小戏》（浙江教育出版社，1989年版）将道情戏归入“民间小戏六大系统”之一；朱恒夫《民间小戏产生的途径与形态特征》（《文艺研究》，1991年第1期），将道情戏归入“由说唱蜕变为民间小戏”之列；施德玉《中国地方小戏之研究》（学海出版社，1999年版），道情戏被归入小戏系统等。第三种是

采用综合划分方法，《中国大百科全书•戏曲曲艺卷》中《中国戏曲剧种表》，道情戏作为一个剧种类别含有8种道情戏，同时在“音乐声腔分类中”，道情戏被视为“道情腔系”列入“民间说唱类型诸腔系”；余从《戏曲声腔剧种研究》（人民音乐出版社，1990年版）列出道情戏曲13种，并将道情戏归为“民间小戏”等。从上可知，基于剧种、声腔、地域等不同划分视角，三种方式皆言之有理，从微观个体关照到宏观系统划分，研究者尝试从不同角度对道情戏的性质进行准确、科学的界定，因其涉及多个领域又自成体系，始终未有定论，足见道情戏研究之错综复杂。

二、道情戏源流探析

对于道情戏起源和形成时间，学界有不同观点，《中国大百科全书•戏曲曲艺卷》“道情戏”词条，认为曲牌体的说唱道情发展为道情戏，“其形成的时间，大约在梆子腔兴起之后的清代末叶”；《中国曲学大辞典》“道情戏”词条，则指出“清中叶之后，流行于陕西……等地的说唱道情，受秦腔、梆子戏的影响，发展为戏曲”；陈慧雯《简论中国北方的戏曲道情》（《交响》，1997年第2期）是第一篇对北方道情戏进行整体研究的文章，倾向于“清代中叶后论”，认为山、陕、甘、豫等地的戏曲道情多形成于此时。还有一些学者综合众说，以“明清之际”笼统概括之，至于各地方道情戏剧种形成时间，就更为纷繁复杂。考虑到道情戏在各地发展的不平衡性，不能一概视之。

三、道情戏艺术特征

道情戏音乐具有区别其他剧种的显著特征，是其独特艺术魅力所在，关于其音乐体制划分，集中在板腔体、曲牌联缀体、混合体等方面。于林青《太康道情音乐的艺术特色》（《音乐散论》，中国文联出

版公司，1987年版），认为太康道情戏是板腔体和曲牌体混合体；马义龙等《独具特色的河南道情音乐》（《周口师范高等专科学校学报》，1999年第6期）提出太康道情戏属于梆子声腔系统。

陇剧音乐研究一枝独秀，陈明山《具有独特风格的陇剧“嘛簧”》（《人民音乐》，1982年第6期）、赵磊《陇东道情“嘛簧”琐谈》（《中国音乐》，1997年第4期）分析陇剧中嘛簧种类、板式变化、唱腔运用和情绪色彩，研究嘛簧的功能；王正强《陇剧音乐发展中的几个问题》（《艺术论文初集》，1991年版）、谢艳春《陇剧的风格特点及发展》（《甘肃社会科学》，1999年第4期）、安裕群《一个剧种的萌生》（《戏曲艺术》，2000年第2期）总结陇剧在剧目创作、表演、音乐、舞美等方面的特点，指出陇剧在音乐唱腔、板式方面的不足。此外，沙丽生《夏剧的发展及其音乐唱腔》（《中国少数民族戏剧研究论文集》，辽宁民族出版社，1997年版）、高建堂《夏剧音乐的形成与发展》（《中国戏剧》，2000年第4期），论述夏剧对宁夏道情、秦腔、迷胡、碗碗腔、宁夏民歌“数花”等音乐的吸收，确立了以新创音乐为主体的曲调结构形式，并指出日后发展危机。

在宗教音乐方面，蒲亨强《道教音乐与中国传统戏曲音乐》（《华中师范大学学报》，1988年第6期）以道情戏产生为例，说明道教对传统戏曲音乐在时间、地域、剧种声腔方面的深广作用，从音乐学、宗教学角度指明二者关系；吕静《陕北道情与道教》（《当代戏剧》，1996年第5期）则从陕北道情戏的产生发展与道教音乐、演出习俗、道教信仰三个方面，认为陕北道情是“一种具有独特意义和风格的、受道教影响至深至久的、带有浓重道教色彩的戏曲艺术”。

本时期，研究道情艺术的第一部专著《中国道情艺术概论》（山西古籍出版社，1997年版）问世。作者武艺民费数十年间之功，将文献梳理与田野调查结合，搜集了现存110余种道情的丰富资料，其涵盖歌曲道情4种、说唱道情86种、戏曲道情19种、皮影道情6种，分类数据多为

后学沿用。该书对各道情戏剧种形成时间、音乐类型、表演形式、著名班社等进行梳理，邢台道腔戏、内蒙古道情戏、安徽坠子戏等多被忽视的剧种也归入了道情戏之列，并重点论述了三晋道情戏的形成与发展。这部著作胜在材料丰富、珍贵、详实，弥补了以往研究中多依赖文献而忽视田野调查的缺陷，余从在序中评价此书，“全面系统地梳理、论述了我国的民间艺术奇葩——道情。这样的专著，据我所知全国还是仅此一种，有着填补艺术研究方面空白的学术价值”。

伴随着《中国大百科全书•戏曲曲艺卷》《中国戏曲志》《中国地方戏曲音乐集成》等大型书籍编撰，各地有关道情戏的资料汇编浩如烟海，据笔者统计有63种之多，多为老艺人和当地文化馆编撰，散落在各地的戏曲志、文史资料汇编、地方志中，其中不乏有价值之作，因数量众多，兹不一一赘述。

各地道情戏研究专著也相继出版。陇剧方面，《陇剧音乐》（五册）（史光武等，1979年油印本）、《陇剧音乐浅释》（郭效文，1988年内部印刷）、王正强《陇剧音乐研究》（人民音乐出版社，1999年版）都是对陇剧的音乐进行专题研究。《中国戏曲音乐集成》河南卷《道情音乐》（上、下册）（1986年内部印刷）全面介绍了河南道情戏音乐的唱腔板式、曲牌、打击乐谱、乐队乐器、剧本曲谱等。神池县道情剧团团长武兆鹏，从长期演奏、编曲实践出发，写就《晋北道情音乐研究》（人民音乐出版社，1996年版），是对晋北道情音乐一次综合梳理和探究。

此外，刘守华《道教与中国民间文学》（台湾文津出版社，1991年版）中第十章“道教与民间曲艺、戏曲”论述道教与戏曲关系。蒲亨强《道教与中国传统音乐》（台湾文津出版社，1993年版）、詹石窗《道教与戏剧》（台湾文津出版社，1997年版），也有涉及道情戏与道教相关内容。

本阶段，在文献资料收集和整理方面取得较大成就，大型丛书编撰

和各地汇编类资料数以百计，研究文章增多，在道情戏的划分界定、历史渊源、艺术特征、音乐唱腔等多个方面有不同程度的探讨，一些研究填补了学术空白。同时也应看到，研究成果多集中在初级阶段，缺乏更深层次的理论挖掘。但这一阶段对道情戏资料的整理详实、丰富全面，爬梳之功，不可忽视，为下一阶段研究热潮的兴起蓄积力量。

第三阶段：道情戏研究兴盛期（2001—至今）

2001年，以昆曲列入世界非物质文化遗产名录为标志，非物质文化遗产保护正式走进国人视线。2006年，文化部公布第一批国家级非遗名录，道情戏（编号：Ⅳ71）作为一个类别位居其中，包含晋北道情戏、临县道情戏、太康道情戏、蓝关戏、陇剧等五种。2010年我国首部《非物质文化遗产法》颁布，标志着非遗工作进入立法保护阶段。在此背景下，道情戏研究也进入新的阶段。

本时期，道情戏研究论著蔚为大观，计有论文139篇、专著4部。从研究内容看，既有对某一地域或某一种道情戏剧种的综合研究，也有对道情戏形成发展、文化生态、艺术特征、剧目考察、保护与传承等专题研究。分述如下。

一、综合研究

这时期道情戏研究没有出现类似《中国道情艺术概论》的大型综合著作，多集中在对某一区域、某一剧种或某一剧团班社的综合性探究。区域性研究如张燕丽《晋北道情剧种文化研究》（上海音乐学院2003级硕士论文）、宫文华《晋北道情研究》（山西师范大学2005级硕士论文），综合论述晋北道情戏；张绮《从河南民间道情看民间文化生存语境的历史及变迁》（河南大学2005级硕士论文），从民俗学角度，探讨太康道情戏和灵宝道情皮影戏的生存语境，丰富珍贵的一手资料，是研究河南道情戏的重要参考；杨利利《山西道情戏研究》（山西大学2013级硕士论文）从道教文化、道教音乐、地理环境、音乐唱腔、艺术特色等方面对省内晋北道情戏、临县道情戏等进行考察。

对单一道情戏剧种进行综合研究的有：席庆华《洪洞道情调查与研究》（山西师范大学2009级硕士论文）从渊源、剧目、音乐、剧场等方面钩沉洪洞道情历史与现状；张志娟《道情戏从悦神到悦人的发展衍变》（西北民族大学2010级硕士论文）基于民俗学视角，梳理右玉道情戏的历史与现状，探寻与道教文化、晋北民俗生活的紧密联系，系统地展示了晋北道情戏的原生态风貌；温燕《陕北道情的音乐考察与文化研究》（新疆师范大学2010级硕士论文）选取强家沟道情戏班为对象，详实记录了其演出活动，并分析其蕴含的黄土文化、民俗文化、道教文化等多元功能；陶娜娜《河南太康道情戏的调查与研究》（新疆师范大学2010级硕士论文）在田野调查基础上，对太康道情戏的形态及传承发展现状进行论述；王苹《右玉道情调查与研究》（山西师范大学2010年硕士论文）、张晓洁《永济道情调查与研究》（山西师范大学2012级硕士论文）、宫文华《晋北道情戏的历史渊源、艺术特点及其生存现状考察》（《戏曲研究》，2013年第1期），分别对山西境内的右玉道情戏、永济道情戏、晋北道情戏进行个体深入探究。

二、专题研究

1.形成和发展

道情戏形成和发展方面，有宏观和微观两个层面。宏观层面，孙福轩《“道情”考释》（《中国道教》，2005年第2期），认为明清时期道情世俗化和叙事体的出现，是道情向道情剧转化的关键，而“人物的动作性表演，这对后世‘道情剧’的产生有着巨大的影响”；车锡伦《“道情”考》（《戏曲研究》，2006年第70辑），从清康熙年间唱【耍孩儿】为主的道情作品着力，论证在清代初年已经出现戏剧形态的道情艺术。

微观层面就具体到各道情戏剧种的探究，王亨等《追寻陇剧的成熟

之道》（《戏曲研究》，2001年第57辑），从汲取皮影艺术精华、丰富剧目、明星演员效应、丰富表演体系、声像媒体拓展传播空间等五个方面论述陇剧的成长之路；刘厚宇《戏曲程式化的轨迹》（南京航空航天大学2008级硕士论文）基于对太康道情戏形成模式的考察，分析地方小戏的成长路径，关于道情戏音乐程式的研究颇有深度。此外有宫文华《晋北道情性状渊流考》（《山西大同大学学报》，2007年第3期）及《晋北道情发展流变考》（《山西大同大学学报》，2011年第5期）、何新《道情绵长、戏曲悠扬》（《上海戏剧》，2010年第1期）、刘厚宇《河南太康道情戏的形成与发展》（《戏剧文学》，2012年第1期）等文章。

2.文化生态

对道情戏的文化生态考察，多集中在宗教文化、区域文化和时代文化三个方面。

宗教文化方面有：张鸿声等《豫东道教文化与豫东道情戏》（《文艺争鸣》，2008年第3期），将太康道情戏置身于豫东道教文化中进行考察；刘振涛等《论胶东道乐艺术对当地民歌、戏曲的影响》（《天籁》，2009年第4期）分析胶东道乐对蓝关调（即蓝关戏）的影响，指出道乐对戏曲影响的层次性。地域文化方面有：朱忠元等《论陇剧的陇右文化内蕴》（《艺海》，2009年第7期）发掘陇剧中的陇右内涵，从两者的互动来论述陇剧的地域特色；黄慧慧《试论太康道情戏之地域文化特征》（《戏曲研究》，2014年第73期）分析了太康道情戏辅助教化、娱乐社会功能及趋俗嬗变的特质。时代文化方面有：槐子《文化也存在“退耕还林”问题》（《乐舞论》，甘肃文化出版社，2004年版）分析了陇剧文化的生存状况；侯弦《蓝关戏音乐构成与文化传承》（天津音乐学院2011级硕士论文）运用田野调查、谱例分析，从民族音乐学的角度对蓝关戏文化传承进行研究；何茜《晋北道情戏及其文化生态环境研究》（《乐府新声》，2013年第1期）则从文化生态学角度，提出在

现代化进程中，晋北道情戏民间文化传出与接收机制受阻，致使道情戏的衰微。

3.艺术特征

道情戏艺术特征的研究，主要体现音乐板式、唱腔表演等方面。

具体到各剧种，在音乐板式上，魏春洋《艺术的“活化石”》（《戏剧之家》，2007年第7期），分析了蓝关戏的艺术特征；李敬民《略论太康道情戏的形成与音乐的板式类型》（《云南艺术学院学报》，2002年第2期）、李蕾《太康道情与豫剧的板式比较研究》（《大舞台》，2008年第6期）、陶娜娜《浅谈太康道情戏的艺术特征》（《戏剧文学》，2010年第3期）、张峰《太康道情戏（铜器垛）板式浅论》（《音乐时空》，2012年第2期），论述了太康道情戏在音乐、板式等方面特色；柴广育《晋东南道情音乐现状研究》（《惠州学院学报》，2008年第4期）针对阳城、屯留两地道情戏濒危现状，认为“先天功能性的不完整与后天现代化的影响是导致晋东南道情戏乐衰落的两个主要原因”；李兴池《谈陕北道情音乐的发展》（《音乐天地》，2008年第5期）、闫文杰《论陕北道情的音乐特征》（延安大学2010级硕士论文）则从音乐的曲体结构、调式、旋法等方面探索陕北道情戏的音乐特征；杨长春《有容乃大——对陇剧音乐艺术创新的思考》（《戏曲研究》，2001年第2期）、赵志学《论陇剧的音乐特征》（《新疆艺术学院学报》，2014年第2期）总结陇剧音乐发展和创新经验；此外有高鹤《临县道情音乐和唱词的特点初探》（《黄河之声》，2010年第19期）、李苗苗《夏剧音乐浅说》（《赤峰学院学报》，2013年第11期）等文。

涉及道情戏唱腔和表演有：朱晓龙《渔鼓戏老生唱腔与民族声乐男高音演唱技法的比较研究》（中央民族大学2011级硕士论文），在对比中发现渔鼓戏老生的演唱技法和唱腔特色，开拓了渔鼓戏研究新领域；范桢《地方音乐资源在中学音乐课堂中的开发与利用》（河南大学2014

级硕士论文），对沾化渔鼓戏进入中学课堂进行实践，探索了地方戏在中学音乐教育中的新途径；段建成《陇剧艺术探微》（《艺术百家》，2013年第8期）主要从表演的角度说明陇剧在程式化方面的特征；何新《太康道情戏音乐及其表演艺术研究》（河南大学2008级硕士论文）研究太康道情戏各角色行当的表演艺术。

4.剧目考察

道情戏演出剧目有神仙度脱剧、家庭生活剧、新编历史（现代）戏等多种类型。韩湘子故事是神仙度脱剧的重要题材，日本学者山下一夫《道情戏中韩湘子故事的发展与传播》（《中华戏曲》，2007年第1期），以湘子故事为例探讨道情戏发展与传播，认为“宣扬道教教义为目的的道情，逐渐丧失了其宗教性质，越来越趋向娱乐化”，压缩了韩湘子故事生存空间。《隔门贤》《王金豆借粮》是家庭生活剧的典型剧目，陈小健《关中道情的经典绝唱》（《当代电视》，2011年第3期），分析了道情戏电视片《隔门贤》的剧情冲突、人物设置、美学境界；王立云《太康道情》王金豆借粮《的地方特点》（《湖北广播电视大学学报》，2013年第8期），对其剧目进行考证，总结唱腔、创作、语言等地方特色。山东渔鼓戏新编“郑板桥系列”救活了一个剧种，关于“郑板桥系列”论著有尹娟娟《论渔鼓戏》打板桥《的时代元素》（《当代戏剧》，2012年第6期）、姜慧《渔鼓戏》打板桥《的价值判断》（《戏剧丛刊》，2012年第3期）、曹振华《小作品有大乾坤》（《戏剧丛刊》，2012年第3期）。

此外，还有马勇《深山开玉璞，梨园又一峰》（《中国戏剧》，2013年第1期），分析陇剧《枫洛池》的诞生、发展及创新历程；张燕丽《清中晚期晋北道情剧目研究》（《山西大学学报》，2014年第4期）认为清中期晋北道情戏“剧目主题的更替，一定程度上反映了世俗文化和宗教文化相互依存的关系”；陶娜娜《太康道情戏剧目调查与研究》（《戏剧之家》，2013年第17期）、李蕾《太康道情戏剧目概述》

（《大舞台》，2013年第11期）、宫文华《晋北道情戏的剧目分类》（《沧桑》，2013年第4期）等文也是对道情戏剧目的分类研究。

5.保护与传承

在非遗热潮的推动下，道情戏如何保护传承成为研究者关注的焦点。河南大学陈家海主持《关于抢救和开发河南道情戏的研究》（研究成果，河南大学艺术学院2001年）、冯建志《河南濒灭剧种唱腔艺术研究》（《河南濒灭剧种唱腔艺术研究》，中国文史出版社，2005年版）、陶娜娜《河南太康道情剧团现状的调查与思考》（《大舞台》，2010年第3期），对抢救和开发河南道情戏提出建议；张燕丽《从晋北道情剧团的兴衰谈非物质文化遗产的保护与发展》（《中国音乐》，2008年第2期）、宫文华《晋北道情戏的生存状况及其发展前景》（《山西大同大学学报》，2010年第3期）等文，探讨晋北道情戏发展之路；高鹤《临县道情现状调查及发展初见》（《太原大学学报》，2010年第3期）及《试论临县道情的价值与市场需求》（《晋中学院学报》，2010年第4期），提出以旅游文化、市场需求等为切入口重振临县道情戏；刘红侠《蓝关戏的艺术价值与传承》（《郑州航空工业管理学院学报》，2011年第1期）提出保护蓝关戏六条对策；路畅《山西兴县李家湾道情的现状与保护》（《音乐研究》，2013年第5期），通过对李家湾道情的田野调查，分析衰败原因并找出对策。

朱忠元《融合创新出奇葩，新曲乡音颂乡情——50年陇剧创作经验刍议》（《艺术研究》，2009年第4期）、刘厚宇《河南太康道情戏程式化浅议》（《戏剧文学》，2012年第3期）、宫文华《晋北道情之传播特点及其晚近的变化》（《大众文艺》，2015年第15期）等从创作、程式、传播等方面论述，扩展了道情戏的研究领域。

在专著方面，《陇原艺术探析》（甘肃人民出版社，2001年版）收录了相关陇剧研究19篇论文，从陇剧的历史、发展、音乐、唱腔、舞

台、审美、程式等各个角度对陇剧进行了全方位的研究；郝震川《清涧道情》（西安地图出版社，2002年版），通过谱例分析了清涧道情戏音乐；樊奋革《陕北道情艺术》（陕西人民出版社，2003年版），重点对陕北道情戏曲牌进行归纳，分为唱腔、北路调、丝弦曲牌、唢呐曲牌等；田继宁编《陇上奇葩：甘肃省陇剧院五十年》（甘肃文化出版社，2009年版），记述了甘肃省陇剧院50年发展历程；吕自申等《道情戏》（河南人民出版社，2012年版）从太康道情戏及剧团历史、音乐、表演艺术、舞美等方面全面呈现太康道情戏的研究成果；杨学业《蓝关戏》（山东友谊出版社，2013年版），内容涵盖蓝关戏的渊源与流变、传承与延伸、剧目与表演特点、唱腔分类与结构解析、旋法特征与常用手法、帮腔衬腔艺术特征与运用，包括此书在内的“山东地方戏丛书”还有八仙戏、渔鼓戏相关论述。

除上述外，倪彩霞《道教仪式与戏剧表演形态研究》（广东高等教育出版社，2005年版）第五章“道教与仪式剧”，论述道情戏保留了宗教功能；李艳《明清道教与戏剧研究》（巴蜀书社，2006年版）第四章“道教与地方戏的结合”论述了道教的形成发展与明末清初道情戏的关系；张泽洪《道教唱道情与中国民间文化研究》（人民出版社，2011年版）第七章“中国北方的皮影、戏曲道情”也涉及道情戏相关研究。

这一时期，道情戏研究论著数量和质量大为提高，呈现出新的研究特点。一是除音乐唱腔、剧目表演等本体研究，更有对文化生态、保护传承等研究，涉及音乐学、民俗学、宗教学、文化地理学、传播学等领域；二是研究方式转变，田野调查的普及，研究者尤其是高校研究生走出书斋，走向为道情戏生存和发展提供肥沃土壤的草台原野，大量一手资料使研究更“接地气”；三是借助非遗东风，从政府扶持、传播媒介、剧团市场化运作、演员培养，与民俗旅游产业结合等方面提供新思路、新对策。论著数量虽大，但参差不齐，存在着局部研究多，整体研究少；历史溯源多，展望预测少；艺术本体研究多，深入拓展领域少等问题。

20世纪以来道情戏研究简评

纵观20世纪以来道情戏研究，研究史呈正弦上升曲线态势“两高一低”构成，两高分别指20世纪20至50年代和20世纪80年代至今，一低是由于政治因素而造成六七十年代研究低谷期。

随着三个时期的推进，道情戏的研究内容、方法和领域也不断拓展。 20世纪初至中叶，学者们大抵还是采用描述式、现象论的简单论述，研究也不够全面，新中国成立后，特别是20世纪80年代以来，研究内容由较为单一的现象论到音乐论、表演论、文化论，视野更为开阔，涉及戏曲理论与实践各个方面；研究方法也从单纯文献梳理、文本分析到运用音乐学、文化地理学、民俗学等理论分析，尤其是近十年以来，田野调查的普及，个别访谈、问卷调查、图像采集等普及运用，道情戏剧种（剧团）的演出活动、生存状况等资料大量挖掘，田野调查已然成为道情戏研究不可或缺的重要方法；研究领域也由“一剧一团”的个体研究向外放射，扩展到道情戏与文化地理学、民俗学、非遗保护等更为广阔的空间，并由这种交融引发了学界对于戏曲与宗教独特现象的关注，如道教仪式与戏曲、说唱与戏曲等研究，而这种博约相兼，又反过来促进了道情戏研究自身的全面与深入，涌现出一批学者和较有见地的研究成果，出现了一些热点论题，如对道情戏渊源的再考察、新时期道情戏的继承与发展等，这些都提升了道情戏研究的层次和水平。

当然，也有一些问题值得反思。首先，道情戏作为承载着宗教精神、民俗风情、娱神娱人的综合性艺术，单纯依靠文献梳理和田野调查来研究道情戏明显力不从心，必须突破文献和方法的瓶颈，多视角、多侧面、跨学科促进道情戏研究的深入发展；其次，道情戏呈点状分布在黄河流域多个省份，与整体的文化地理环境、宗教生态状况等息息相关，应打破有形的行政区划和无形的本土研究壁垒，改变以往个体性、地方性研究为主的格局，由点及面、由表及里，以更广阔的学术视野提

升道情戏的学理层次；再次，戏曲艺术是活态的艺术，至今仍有众多道情戏的草台班社活动于广大农村地区，对道情戏的探索，要将共时性与历时性研究相结合，并回到田野进行活态研究，以期使这一非物质文化遗产能得到更好的保护、传承与发展创新。

余 论

戏曲艺术曾是我国城乡人民主要的娱乐形式，但近半个世纪以来出现了前所未有的衰落景象，其标志之一是剧种数量越来越少，据新中国成立后历次统计，20世纪50年代全国为368种，80年代为317种，2005年新统计数据为267种，戏曲的发展面临危机。就黄河流域道情戏而言，二十余种之多的道情戏大家族，至今活跃的已寥寥无几，宁夏、内蒙古、河北、安徽境内的道情戏，已多年没有上演，更不用说专业的演员和班社了。近年来，在非遗政策的保护下，道情戏的发展迎来新的契机，但颓势难挽，道情戏在总体上呈现衰落之势，演出频次减少、收入下降、市场萎缩。探其根源，和黄河文化的变迁亦有一定渊源。

首先，黄河文化（尤其是中下游流域）是农耕文明的典型代表，但近些年，随着经济社会的快速发展，现代化进程以迅雷不及掩耳之势冲击黄河流域传统的乡村结构，在市场经济、精英文化、都市文化的洗礼中，相对闭塞的乡村被迫走向开放、多元，乡村民众的思想观念也发生极大变化，接触新生事物的渠道和方式增加，传统的、带有浓郁乡土气息的道情戏满足不了日益多元的文化需求，在新生代的农民中显得陈旧、腐朽。随着城镇化进程的加快，曾经鸡犬相闻的乡村空间被打破，城乡分化日益严重，工业文明、城市文明的侵袭加剧了对乡土文化的漠视和冷落。以戏曲演出的重要载体戏台为例，戏台被破坏的程度也空前严重。在晋北，“据《神池县志》记载，20世纪80年代初，神池县境内尚有戏台305个，差不多是村村有戏台，有些村庄甚至不止一个戏台。

但到1999年就只剩下185个，其中有些戏台也因为常年不演戏而被闲置”。这些都影响了包括道情戏在内的传统艺术的衰落。

其次，传统道情戏的艺术功能定位难以适应当今社会的需求。在传统乡村社会，戏曲演出不论是在节日庙会还是百姓的日常生活中都起着不可估量的作用。在迎神赛社、宗教祭祀、节日庆赏、婚丧嫁娶等场合，不仅发挥着敬神娱神、祈求平安丰收、宣传传统道义等作用，还在协调人际关系、凝聚族群力量、满足民众心理诉求和审美需要等方面存在意义，戏曲活动成为建构乡村公共空间的重要力量。而今，这样的功能定位显然与当前黄河流域的乡村社会生活相去甚远。如在山陕一带，清末民初道情戏“子弟班”活跃，艺人亦村民，忙时耕作，闲时排戏，以应对随时随地演出的需要，演道情戏成为村民自觉自发的行为和农耕生活的重要补充。现在，乡村社会很少再将祈求五谷丰登、风调雨顺、敬天佑人作为生活中的大事，社会对道情戏艺术日益淡漠。

再次，道情戏民俗环境也遭受破坏。戏曲作为一种文艺形式，它的生存和发展有赖于一定的文化生态环境，而民俗文化无疑是民间戏曲所特有的生存环境，在自然地理、经济文化、观众审美意识等诸多因素的制约下，各地有相对稳定的演出习俗，这种习俗不仅影响到演出市场的形成和发展，也影响到戏曲演出的内容和效果。在一定程度上，戏曲演出是特定时期民俗活动的产物。时至今日，黄河流域的民俗环境已经发生了巨大的变化，比如在甘肃的兴隆山庙会，有开场必须唱道情戏敬神的传统，包括一系列演出的仪式与禁忌，随着民俗心理的变迁，现在已经没有那么严格执行。加之经过后来历次政治运动和“文革”的洗礼，民俗活动在特定的历史时期处于非法和地下状态。近年来道情戏的民俗环境又发生了一些新的变化，传统的民俗节日变成了文化节和物资交流会，虽然演戏的传统被保留了下来，但是演戏的目的和意义已经发生了变化，曾经作为“神戏”而存在的道情戏却没有随之发展延伸出新的民俗内涵，因此与新的民俗环境逐渐背离。

最后，黄河流域乡村演剧环境亦发生改变。在道情戏生存的广大乡村草台，农村文化生活匮乏，演戏是紧张劳作之余的最佳消遣和漫长农时中的节日狂欢，不论是以宗族为单位的传统社会，还是改革开放前以集体经济为主的时代，演戏是集体活动的组成部分。改革开放以来，尤其是20世纪90年代后期，农村集体经济的解体，大量农民进城务工，涌现了许多“空心村”“留守村”，集体活动变得可有可无，戏曲失去了它所依托的诸如赶会、年节等民俗环境，自然淡出人们的视野。此外，唱戏需要大量资金，农村唱戏主要依靠村民的捐款，城镇的演出则主要来自较富裕群体或商业经营活动集资。而现在，这种摊派和集资的做法，在一定程度上丧失了群众基础，也丧失了对本土艺术的认同感和归属感。他们宁愿把资金投入到生产、生活或者子女教育上，或者其他花费较少的娱乐活动。这使得一些村庄即使想唱戏也组织不起来，这种微小但实际存在的因素中断了农村许多地区的演剧活动。道情戏日益被边缘化，也成为一种势所必然。

海德格尔曾说，“从我们人类的经验和历史来看，只有当人有了一个家，当人扎根在传统中，才有本质性的和伟大的东西产生出来”。对道情戏而言，亦是如此，它与脚下这片黄土地休戚与共，它与滚滚的黄河水血脉相通。解决道情戏的生存困境，或许可以从黄河文化的角度破题，从生生不息的黄河文化中汲取力量，再次起航。

附 录

（一）道情戏大事记

1760年左右，安康西路人赖世魁将关中道情戏引入安康，成立道情皮影戏班。（《陕西省戏剧志》安康地区卷？）安康道情戏

1836年左右，莱州龙埠艺人张君柴编写《乌计国》一戏并成为蓝关戏的保留剧目。（《齐鲁非物质文化遗产丛书：传统戏剧》）蓝关戏

1875年，龙埠文人张云贵用了三年的时间编写《刘全进瓜》一戏。（同上）蓝关戏

1881年，陕西安康道情艺人刘文耀创作《伏牛山》，开始演出，并抄道情戏《莲花院》《盘陀山》《胡迪骂闫》等百余本，在各地传演。（《中国梆子声腔源流考论》）安康道情戏

1909

1911年，清宣统年间，洪洞县尹壁村师秉成立了道情班。艺人有王五斤（彩旦）、王金贵（青衣）、张一海（正生）、刘富（小生）、李锦堂（小旦）、张吉云、高璞玉（小丑）和琴师王开元等。（《晋南传统音乐概论》）洪洞道情戏

1902年，道情艺人龚长法首先在西华组建道情戏班，戏班扔下道情简子，改为乐队伴奏。（《河南戏曲史志资料辑丛》第十一辑？）太康道情戏

1903年，太康老冢前干张村道情艺人张广志，会同一些道情游唱艺人在本村成立道情班，并首次于本村筑台演出。首演剧目《哜脐郎认母》，一年许解体，此为太康县第一个道情班。（《中国戏曲志》河南卷？）太康道情戏

1916年秋，龚长法从外地回到家乡组建起一个新的道情班进行演出。该戏班被称为“翻毛鸡道情班”。（《河南戏曲史志资料辑丛》第十一辑？）太康道情戏

1920年，张广志在干张村重新组建道情班。（《中国戏曲志•河南卷》）太康道情戏

1923年，洪洞县曹生村程元奎、南秦村杜丁儿邀集艺人，再成立“兴胜”道情班。（《中国戏曲志•山西卷》）洪洞道情戏

1925年，清涧县杨小慕家沟成立道情班，创始人杨作林。（《清涧县志》）陕北道情戏

1927年春节，长安县南乡高山庙道情社在本村“踏席”（即就地化妆演唱），上演《康熙王游南京》。（《长安县志》）关中道情戏

1930年，志丹县红石峁村任大明联合靖边县闲散艺人组建私人班社，演出剧目有《张良卖布》《双天豹顶砖》《张生戏莺莺》《李翠莲大上吊》《杀狗劝妻》《刘秀走南阳》等。（《陕西省戏剧志•延安地区卷》）陕北道情戏

1935年，郭楼举办道情窝班一所，郭忠义任教，学员二十余名。同年，马头王寨的王喜业（绰号“王爷”）办起一班道情班。（《戏曲程式化的轨迹——河南太康道情戏的形成与发展》）太康道情戏

1937年，陕北“人民抗日剧社”，演出李柯创作的陕北道情《送郎上前线》等剧目。（《陕西省戏剧志•延安地区卷》）陕北道情戏

1949年，清涧寺则河村以张国仓、张海生（乳名海水儿）等为骨干，正式建立业余道情剧团，活跃在清涧、子洲、米脂、安塞、延川、甘泉等地。（《清涧县志》）陕北道情戏

1950年，洪洞县的南秦、曹生、冯张、堤村、师庄等村相继成立业余道情班，除演出诸如《断乌盆》等传统剧目外，还编演出一批如《反抢粮》《送夫参军》等时装小戏。（《洪洞道情调查与研究》）洪洞道情戏

1951年3月，由毛永怀、张子仪、王廷文、尚战云四人组成的永济韩阳道情班，自编自演节目《上民校》参加了山西省第一次民间艺术观摩演出。（《永济文史资料》（第5辑））永济道情戏

1953年，山东省有关部门的专家、学者及当地文艺工作者联合组成调查小组，历经数月，对胶东蓝关戏进行了广泛细致的考察、挖掘和整理。（《传统戏剧》）蓝关戏

1953年，永济韩阳道情班被山西省推荐，作为全省一个地方剧种参加了全国民间音乐舞蹈会演。献演节目《尧访贤》和《熬娘家》，受到党和国家领导人的赞赏。（《永济文史资料》（第5辑））永济道情戏

1954年，临淄县文化馆第一次对八仙戏进行发掘，发现了清同治八年抄本《八仙庆寿》。（《齐鲁民间艺术通览》）八仙戏

1954年10月，在神池县城内成立了晋北道情第一个国营剧团神池县道情剧。（《中国戏曲志•陕西卷》）晋北道情戏

1955年，临淄县文化馆创作了现代八仙戏《两个苦子》，经地区选拔参加了山东省第一届戏剧创作会演。（《传统戏剧》）八仙戏

1956年，长安县剧团建立，兼演道情和迷胡。（《陕西省戏剧志•

西安卷》）陕北道情戏

1956年，五路口村业余八仙戏演员王家义出席了山东省剧目工作会议，表演了八仙戏，并献出有17个剧目的八仙戏抄本。（《齐鲁民间艺术通览》）八仙戏

1956年，安康道情艺人张子成等恒西农业社俱乐部开展道情演出，后来张子成、刘全友等道情艺人和青年知识分子，排演出第一本道情戏《三进士》，接着又排出《剪红灯》《王相爷搬窑》《问娘子》《提寇》等四个折子戏。（《陕南道情怎样搬上舞台》）安康道情戏

1956年，山东省戏曲研究室对八仙戏进行了发掘，抄录部分剧本。（《传统戏剧》）八仙戏

1956年8月，商丘地区文化局（当时太康归商丘地区管辖）邀请龚长法、李济广、王志明、李成林、田广同等几位太康道情老艺人到商丘参加河南省首届戏曲观摩汇演。（《从河南民间道情看民间文化生存语境的历史变迁》）太康道情戏

1956年冬成立右玉道情剧团，初名右玉县欣荣剧团，1959年始定今名。（《中国戏曲志•打万监生•陕西卷》）晋北道情戏

1956年10月，商丘专区文化局（太康时属商丘专区）邀请龚长发、李济广、王志明、李成林、田广同、尤中文、李成行、付如卿、吴焕盈挖掘排演剧目，所排传统戏《打万监生》参加河南省首届戏曲观摩，得到较高评价，建议成立专业剧团。《道情戏》太康道情戏

1956年12月18日，河南省首届戏曲观摩会演大会在郑州举行，太康道情戏《王金豆借粮》参加展演，获剧本一等奖。（《中国戏曲志•河南卷》）太康道情戏

1957年，掖县业余剧团参加县文艺会演，演出《罗网洞》，获演出一等奖。（《中国戏曲志•道情戏•山东卷》）蓝关戏

1957年2月，太康道情剧团成立，李磊为政治指导员，彭德刚任团长。（《道情戏》）

1957年，太康道情剧团在开封演出后，受到老一辈党和国家领导人毛泽东、周恩来等亲切接见。（《周口非物质文化遗产概谈》）太康道情戏

1957年，右玉县道情剧团参加山西省第二届戏曲观摩会，参演节目《杭州卖药》。刘金检获笛子伴奏奖。（《中国共产党山西省右玉县历史纪事》）晋北道情戏

1957年，右玉县道情剧团实行记分工资。（《从晋北道情剧团的兴衰谈非物质文化遗产的保护与发展》）晋北道情戏

1957年，山西省第二届戏曲汇演，洪洞县曹生、冯张两村联合组成（洪洞）道腔小分队演出了传统道腔剧目《送茶》，并获优秀剧目、优秀音乐和表演艺术奖。（《洪洞文史资料》（第13辑））洪洞道情戏

1958年，长安县剧团编导和音乐工作者，深入县内各地采集挖掘民间道情曲目和剧目。在长安民间道情音乐的基础上整理创编出具有鲜明地方特色的道情曲目搬上舞台，排演古典道情剧《槐荫媒》《四岔捎书》等。（《长安县志》）关中道情戏

1958年，商洛剧团整理道情传统剧《一文钱》《水泼大红袍》等搬上舞台由人扮演。相继上演了现代剧《山花姑娘》，移植剧《洪湖赤卫队》《梁山伯与祝英台》等。（《陕西省戏剧志•商洛地区卷》）商洛道情戏

1958年，安徽界首县成立少年文工团，培养了一批青少年道情戏演员，挖掘整理了道情戏传统剧目《王金豆借粮》《打连科》《马囫囵换亲》《佘赛花招亲》等，先后到阜阳、淮南、合肥等地演出。（《河南戏曲史志资料辑丛》（第10辑））界首道情戏

1958年，道情艺人李荣堂等和当地青年一起排演了安康道情《姬兰英表家》《八贤王上铜台》等传统节目。（《陕南道情怎样搬上舞台》）安康道情戏

1958年春季，庆阳县委宣传部提出将陇东道情搬上舞台的主张，并派人到环县曲子、本钵等地搜集陇东道情的曲牌，排练出道情折子戏《杀庙》，在邻近地区进行了试演。（《甘肃戏剧史》）陇剧

1958年下半年，庆阳县剧团排练的道情小戏《新媳妇不见了》《最后的钟声》赴西安参加西北五省（区）戏剧观摩演出。彭德怀同志观看了演出并接见了全体演职人员。《新媳妇不见了》由中国唱片社灌制了唱片。（《庆阳文化春秋》）陇剧

1958年，为参加陕西省民间音乐舞蹈会演，安康五里区自编自演了道情现代剧《一场虚惊》。（《陕南道情怎样搬上舞台》）安康道情戏

1958年，以宁夏秦腔剧团为主，组织了一批专业人员，深入基层，搜集素材，开始了夏剧的创研工作。（《宁夏百科全书》）夏剧

1958年，庆阳县剧团参加西北五省文艺观摩会演，演出现代道情剧《最后的钟声》《新媳妇不见了》《六姑娘》。（《中国戏曲志•甘肃卷》）陇剧

1958年，甘肃省秦剧团排演了陇东道情《吵宫》《六姑娘》等剧目。（《甘肃当地文艺五十年》）陇剧

1958年，右玉县道情剧团实行工资制。（《从晋北道情剧团的兴衰谈非物质文化遗产的保护与发展》）晋北道情戏

1958年5、6月，甘肃省秦剧团派演员向道情艺人学习《王七怕婆》《闹天宫》《白玉楼》《二姐娃害病》等，并自创剧目《六姑娘》。（《一个新剧种的萌生》）陇剧

1958年8月，环县陇剧团的《三里湾》《挑女婿》赴平凉参加演

出。（《庆阳地区志第三卷》）陇剧

1958年9月，甘肃省秦剧团返回兰州，把陇东道情剧《吵宫》《六姑娘》《细水长流》《二姐娃害病》加上秦腔《战马超》作为一台晚会公演。1958年9月10日，在《甘肃日报》刊登演出广告，一炮打响。（《一个新剧种的萌生》）陇剧

1958年，清涧道情艺人惠万年赴京为中央歌舞团教唱陕北道情。（《陕西省戏剧年鉴（1949~1989）》）陕北道情戏

1958年11月，太康道情戏《敢干的姑娘》参加河南省戏剧会演，获二等奖。（《太康历史文化》）太康道情戏

1959年，长安县剧团王昭玺整理的长安道情传统剧《隔门贤》被原长安出版社，陕西人民出版社再版，为国庆十周年献礼演出，获市级奖。（《长安县志》）关中道情戏

1959年，陕西省文化局组织长安、商洛剧团排演《隔门贤》等剧目，将关中派道情和商洛派道情搬上戏曲舞台。（《陕西省志第65卷文化艺术志》）商洛道情戏

1959年，长安县剧团排演的《隔门贤》《四岔捎书》《槐荫媒》《八仙庆寿》四个道情小戏参加了陕西省庆祝国庆十周年献礼演出。（《陕西省戏剧志•西安市卷》）陕北道情戏

1959年，五路口村创作了现代八仙戏《一罐铜钱》，参加昌潍地区会演。（《传统戏剧》）八仙戏

1959年，陕西省剧目工作室挖掘组抄录长安道情传统剧目大小170余部。（陕西省戏剧志•省直卷）关中道情戏

1959年，开始筹建临县地方国营道情剧团，1960年正式成立。（《中国戏曲志》山西卷？）临县道情戏

1959年，陈家坪清涧道情戏演员陈世泽应邀去延安歌舞团教授道情曲调。（《清涧县志》）陕北道情戏

1959年，甘肃省戏曲剧院道情剧团成立，团长慕崇科，演职人员77名，由省秦剧团和省内部分秦剧团抽调一批演职员组建而成。（《中国戏曲志•甘肃卷》）陇剧

1959年，太康道情戏《劝邻》获河南省现代戏会演二等奖，省电台录音，人民唱片社灌制唱片。10月在开封相国寺演出时，胡耀邦亲监观看，并接见演职人员。（《太康历史文化》）太康道情戏

1959年5月，陕西省戏校为了挖掘整理道情剧种，特请洛南刘玉民等七位艺人到校任教，历时两年。（《陕西省戏剧志•商洛地区卷》）商洛道情戏

1959年8月，甘肃省戏剧院道情剧团以创作的优秀古典剧《枫洛池》，赴北京参加国庆十周年献礼演出，在京52天，共演出37场，被誉为“陇上奇葩”，党和国家领导人周恩来、朱德、陈毅以及许多专家学者对道情剧及《枫洛池》给予高度评价和热情鼓励。（《兰州文史资料选辑》第七辑《兰州风物集》）陇剧

1959年冬，张子成等和汉剧团的青少年演员，共同排演了安康道情现代剧《夺红旗》《万岁万岁共产党》和传统戏《剪红灯》等，随安康县慰问团到厂矿、农村进行慰问演出，受到热烈欢迎。（《陕南道情怎样搬上舞台》）安康道情戏

1959年12月，西安电影制片厂拍摄商洛道情电影《一文钱》，电影导演孙敬，主演马仲倩、冀福记、田井制。（《中国戏曲志》陕西卷？）商洛道情戏

1960年代初，宁夏秦腔剧团推出了夏剧《碾米》《花亭会》《八郎送饭》等小戏，随后又排演了《拖拉机到来之前》《冲锋陷阵》等剧目。（《宁夏百科全书》）夏剧

1960年元旦，甘肃省戏剧院道情剧团返回兰州，中共甘肃省委、省政府设宴欢迎剧团载誉归来，宴会上正式命名道情剧为陇剧，剧团也改名为甘肃省陇剧团。（《兰州文史资料选辑》第七辑《兰州风物集》）陇剧

1960年，甘肃省陇剧团《草原初春》参加甘肃省第一届戏剧青年演员会演，参加第二届现代题材戏曲剧目观摩演出，获剧本创作二等奖。（《甘肃戏剧史》）陇剧

1960年春，临县正式成立了道情剧团，在恢复和上演大批道情传统剧目的同时，又挖掘整理和改编了不少民间戏曲，并移植创作了一部分现代戏。（《晋西山涧一朵花——临县道情介绍》）临县道情戏

1960年春，界首县少年文工团参加阜阳地区文艺会演，演出自编道情现代戏《肖大娘》，获创作奖，并参加安徽省第二届文化会演。（《阜阳文史资料》（第1辑））界首道情戏

1960年，永济道情到北京参加全国职工业余文艺会演，献演的剧目是自编的《勤俭节约幸福长》。演出后，周恩来等党和国家领导人接见了永济道情剧组的全体人员并一起合影留念，参加这次演出的有李保德、任占胜、杨六哈、尉振山、姬菊仙等。（《永济文史资料》（第5辑））永济道情戏

1960年，长安县剧团大型长安道情古典喜剧《墙头马上》参加陕西省新搬上舞台剧种会演，获演出奖和音乐奖。主演惠婉英、岳天民、张秀兰、王新成获表演奖。（《陕西省戏剧志•西安市卷》）关中道情戏

1960年，商洛剧团的商洛道情戏《水泼大红袍》参加陕西省新搬上舞台剧种会演，并参加陕西省首届青年演员会演，获导演、演员、音乐奖。《陕西省戏剧志•商洛地区卷》商洛道情戏

1960年5月，在兰州举行全省第一届戏剧青年演员会演和第二届现

代戏曲观摩大会，庆阳县剧团的陇剧《董志原上的年青人》获得表演艺术奖。（《庆阳地区志第三卷》）陇剧

1960年冬，界首县少年文工团为安徽省第二次文代会演出《肖大娘》及改编道情传统戏《巧鸳鸯》，受到好评。（《界首县志》）界首道情戏

1960年底，界首县少年文工团（道情）并入界首县梆剧团，界首县少年文工团就此解散。（《河南戏曲史志资料辑丛》（第10辑））界首道情戏

1960年，烟台专属文化局调掖县蓝关戏至烟台汇报演出，季家村演出《湘子出家》，获演出一等奖。演员有季之周、季恩亭、季相臣、季祥兰、季珠宝等。（《中国戏曲志•山东卷》）蓝关戏

1960年，洪洞县青年道情剧团成立，后改为道情剧团。同年，田汉考察了道情团，并观看《玉堂春》《郭臣埋儿》演出。（《洪洞文史资料》（第13辑））洪洞道情戏

1960年，在五寨县办起了第一所县级（晋北道情戏）道情艺术学校。（《山西通志》（第四卷•文化艺术志））晋北道情戏

1960年12月，因甘肃戏曲剧院撤销，所属陇剧团正式命名为甘肃省陇剧团，首任团长慕崇科。（《中国戏曲志•甘肃卷》）陇剧

1961年6月，太康道情剧团选派导演张祥兆、音乐作曲王珺、主弦刘克营赴石家庄统弦剧团学习，大胆吸收起腔板式丰富道情音乐的唱腔板式，并试排了《空印盒》一剧，至今导板唱法仍沿袭应用。（《从河南民间道情看民间文化生存语境的历史变迁》）太康道情戏

1961年10月，甘肃省陇东道情剧团和太康道情剧团，同时在开封和平、相国寺一步之隔的两个邻近剧场演出。太康道情剧团与其多次进行艺术交流，并聘请陇剧团两位名师进团传授基功表演。（《从河南民间

道情看民间文化生存语境的历史变迁》）太康道情戏

1962年，旬阳县人民剧团特邀向纪文、龚德让（旬阳县道情皮影社社长）、吴廷常等人合作将道情古典折子戏《隔门贤》搬上舞台。（《陕西省戏剧志•安康地区卷》）安康道情戏

1962年，右玉道情剧团与神池道情剧团组合成联合演出团赴太原公演。（《从晋北道情剧团的兴衰谈非物质文化遗产的保护与发展》）晋北道情戏

1962年，国务院二办副主任张稼夫观看洪洞道情演出。（《临汾民间艺术》）洪洞道情戏

1962年，陇剧团排演了历史剧《假婿乘龙》。（《陇剧诞生于兰州》）陇剧

1962年3月，太康道情剧团在新乡市演出时，特聘北京话剧团的化妆师来团举办化妆技术学习班。（《从河南民间道情看民间文化生存语境的历史变迁》）太康道情戏

1962年9月，陕西省剧目工作室组织工作组，深入安康各县，对流行于该地区各个剧种进行了发掘与复查。发掘安康道情616本（折）。（《陕西省戏剧年鉴（1949 1989）》）安康道情戏

1962年秋，陕西省戏曲学校汉调二簧班学员分配到安康汉剧团。道情班撤销。（《陕西省戏剧年鉴（1949~1989）》）安康道情戏

1962年11月21日，商洛剧团呈文上报商洛剧团只演花鼓和道情，不再从事秦腔剧种演出。未批。（《陕西省戏剧志》商洛地区卷？）商洛道情戏

1963年，永济县文化馆组织人员排练的道情小戏《看展览》，参加了原晋南地区文艺调演，荣获优秀节目奖。（《永济文史资料》（第5辑））永济道情戏

1963年，太康道情戏艺人参加挖掘整理传统剧目，口述整理了数十部大、中优秀剧目，全部送交省里。（《道情戏》）太康道情戏

1963年2月，庆阳专区剧团成立陇剧队，并在区内巡回演出，并对陇剧进行改造创新。（《合水县志》）陇剧

1964年，中央民族剧团来到洪洞县青年道情剧团进行采风，在洪洞道情剧团学习研究二月有余后，用洪洞道情曲调排演了现代小戏《涧杆河边》。同年，洪洞县青年道情剧团创作排演了现代戏《彩礼》，由洪洞道情剧团在省城太原各大剧院演出。（《洪洞道情调查与研究》）洪洞道情戏

1964年春，中共清涧县委委托副书记艾维光，领衔编导大型道情剧《赛畜会》。（《清涧县志》）陕北道情戏

1964年4月20日至5月28日，陕西省第二届戏剧观摩演出大会在西安举行。安康代表团演出道情《古水新波》。1965年改为秦腔参加专区现代剧会演。（《陕西省戏剧年鉴（1949~1989）》）安康道情戏

1964年，扶风县罗铁宁创作了现代戏《嫁妆镰刀》，参加陕西省第二届戏剧观摩大会。（《中国戏曲志》陕西卷？）陕北道情戏

1964年4月，商洛道情戏《山花姑娘》参加陕西省第二届戏剧观摩汇演。《陕西省戏剧志》商洛地区卷？商洛道情戏

1964年4月，清涧县人民剧团剧目《赛畜会》代表榆林地区在陕西省第二届戏剧创作观摩大会演出，誉满省城，中央和陕西等广播电台录播，西北局第一书记刘澜涛和省委领导接见演职人员。（《清涧县志》）陕北道情戏

1964年8月2日至9月12日，甘肃省现代戏观摩演出大会，小陇剧《绝不是小事》《普通社员》《垅上曙光》（庆阳专区陇剧团演出）、陇剧《草原初春》（甘肃陇剧团演出）等参加演出。（《甘肃当地文艺

五十年》）陇剧

1964年8月4日，陕西省文化局发出《关于印刷内部交流剧本的通知》，对具有一定水平的剧本如关中道情《嫁妆镰刀》、商洛道情《山花姑娘》等印发各剧团，供其上演。（《陕西省戏剧志•省直卷》）商洛道情戏

1965年2月，清涧首届业余文艺会演大会演出节目35个，其中道情15个。（《清涧县志》）陕北道情戏

1965年，临县道情剧团迫于生计，划归药材公司管理，能演则演，不能演则种冬花（药材），一度处于瘫痪状态。（《临县志》）临县道情戏

1965年7月16日至8月16日，西北地区现代戏观摩演出大会在兰州举行，陕甘宁青新五省区参加，其中有甘肃省陇剧团《草原初春》、庆阳地区秦剧团的小陇剧《绝不是小事》、平凉地区秦剧团的小陇剧《两只笼筐》和《卖鱼苗》参加演出。（《甘肃戏剧史》）陇剧

1965年秋，清涧县委书记郝延寿亲笔修改道情剧本《供应粮》。（《清涧县志》）陕北道情戏

1965年冬，商洛剧团带道情《青年伙伴》等参加省小戏调演。（《陕西省戏剧志•商洛地区卷》）商洛道情戏

1967年，太康县道情、豫剧团合并为工农兵文工团，同年8月改名豫剧团。（《道情戏》）太康道情戏

1968年，太康县文化局重新召集全部的返乡人员，恢复豫剧团和道情剧团。（《河南太康道情戏的调查与研究》）太康道情戏

1968年3月，临县道情剧团和县晋剧团合并。（《吕梁市非物质文化遗产荟萃》）临县道情戏

1969年1月，太康县豫剧团和道情剧团再次合并成文工团，开始排演样板戏。（《河南太康道情戏的调查与研究》）太康道情戏

1970年，洪洞道情剧团与洪洞县大槐树蒲剧团合并。演职人员一部分改行，一部分并入洪洞县大槐树蒲剧团。（《洪洞县志》）洪洞道情戏

1971年，庆阳地区剧团排演大型革命现代陇剧《智取威虎山》参加甘肃省革命样板戏调演，省电台将该剧录音在全省播放。（《庆阳地区志第三卷》）陇剧

1971年，杨俊清创作并排导的小陇剧《十环》参加庆阳地区第一次现代剧会演。（《庆阳县志》）陇剧

1972年，太康县韩锦超创作现代戏《前进路上》。（《周口文史资料选辑》）太康道情戏

1972年2月，商洛调集各县剧团骨干演员排练赴省会演节目，其中有道情剧目《金光银果》。（《陕西省戏剧志》商洛地区卷？）商洛道情戏

1973年，太康县文工团用道情声腔排演了《前进路上》并演出，使道情艺术在音乐、唱腔、表演等方面得到创造性的发展。该剧唱响了大半个中国，有十几个省市剧团前去学习移植该剧。（《周口文史资料》（第11辑））太康道情戏

1973年，太康道情戏《前进路上》获河南省戏剧会演一等奖。（《道情戏》）太康道情戏

1974年，临县晋剧团自编自演的道情现代戏《喜事新办》荣获吕梁地区现代戏调演一等奖。（《山西戏曲剧种剧团现状调查日记》）临县道情戏

1974年10月，商洛地区举行现代剧创作会演，商洛剧团演出商洛道

情《青山谣》。（《陕西省戏剧志》商洛地区卷？）商洛道情戏

1976年，延川县文艺宣传队演出陕北道情剧《交猪》《红七寸》，并参加延安地区文艺调演。（《延川县志》）陕北道情戏

1977年，长安县剧团恢复排练大型道情喜剧《鸳鸯谱》。（《长安县志》）关中道情戏

1978年和1985年，临淄区文化馆和市戏研室又对八仙戏进行两次发掘，取得了较为完整的资料。（《齐鲁非物质文化遗产丛书——传统戏剧》）八仙戏

1978年冬，龙埠村蓝关业余剧团恢复并排演了传统蓝关剧目《罗网洞》《高老庄》《法门寺》《打棒槌》等剧目，在本村多次演出，并传习本村青年蓝关戏知识。（《蓝关戏》）蓝关戏

1978年冬季，掖县编排蓝关现代戏《燕子迷路》。12月底，该剧参加了掖县文艺会演，获创作、演出一等奖。（《中国戏曲志》山东卷？）蓝关戏

1978年，在县文化局的领导下，以太康道情剧团原来的优秀演员为骨干，重新组建太康道情剧团。（《河南太康道情戏的调查与研究》）太康道情戏

1978年10月10日至11月13日，安康地区代表团赴西安参加省戏剧观摩会演，旬阳文工团演出道情《换地》。（《陕西省戏剧志》安康地区卷？）安康道情戏

1979年，陕南道情《打神告庙》《老马招工》《一日三餐》参加陕西省群众艺术调演，获优秀剧目。（《陕西省志》）陕南道情戏

1979年，为了做好新中国诞生三十周年文艺活动，永济县文化馆把全县民间闲散的道情艺人组织起来，按照东、西两路流派，分别编成了两个道情说唱队，深入全县各个乡村巡回演出。（《永济文史资料》

（第5辑））永济道情戏

1979年，甘肃陇剧团重新排演了《枫洛池》《旌表记》等优秀剧目。（《陇剧诞生于兰州》）陇剧

1979年，神池县办起县级道情艺术学校。（《山西剧种概述》）晋北道情戏

1979年，山西戏曲学校雁北分校特设晋北道情中专班。（《雁北文化史料第1辑》）晋北道情戏

1979年5月，庆阳地区陇剧团创作现代陇剧《关厂长》和移植陇剧《姊妹易嫁》赴兰州参加庆祝中华人民共和国成立三十周年全省戏剧调演。（《庆阳地区志第三卷》）陇剧

1980年，临县县委拨出钱粮支持该县道情剧团重建，并将县大礼堂背后的九孔窑洞划作团址。新招了60多个十二三岁的娃娃，培养艺术新苗。（《吕梁市非物质文化遗产荟萃》）临县道情戏

1980年，洪洞道情剧团重新恢复。（《仙乐妙曲枯木逢春——洪洞道情简述》）洪洞道情戏

1981年初，永济县文化馆将韩阳道情和曾家营道情相融合，以曾家营道情的打击乐为基础，保留韩阳道情的优美唱腔，成立永济道情剧团。（《中国戏曲音乐集成•山西卷》）永济道情戏

1981年，永济县文化馆将东、西两路道情兼收并蓄，合二为一，排练了传统道情小戏《小姑贤》，并有所创造性地把坐地演唱搬上舞台。该剧参加了运城地区文艺调演，荣获先进演出单位，并获得了优秀节目奖、优秀导演奖、优秀音乐奖、优秀演员奖（全剧四个演员均获奖）。（《永济文史资料》（第5辑））永济道情戏

1981年，临县道情剧团开始演出时，道情、晋剧同时演出，成为“风搅雪”剧团，后来为了适应市场的需求，全部上演晋剧，道情只留

下个虚名。（《临县乡土文化》）临县道情戏

1981年，庆阳地区剧团撤销，以剧团陇剧队为主成立了庆阳地区陇剧团。剧团的主要特点是重视戏曲现代戏的创作和演出。（《中国戏曲志•甘肃卷》）陇剧

1981年12月，陕西省电视台在蓝田组录春节晚会节目，在普化街将华胥上许道情班《槐荫媒》一剧录像。（《蓝田道情戏概况》）关中道情戏

1982年，山西戏曲学校雁北分校的晋北道情中专班学生毕业后，集体分配在右玉县，组建了右玉县青年道情剧团。（《中国戏曲志》山西卷？）晋北道情戏

1982年，永济道情剧团参加运城地区汇演，演出《赶花轿》《审鸡》《泥窑》三个剧目，均获奖。（《永济道情调查与研究》）永济道情戏

1982年，华胥上许道情班的《槐荫媒》参加蓝田县民间小戏业余调演。（《蓝田道情戏概况》）关中道情戏

1982年，清涧县剧团自编自演的陕北道情剧《接婆姨》受到陕西省文化厅的表彰。（《陕西县情》）陕北道情戏

1982年，清涧县乐堂堡正式成立业余道情剧团。（《清涧县志》）陕北道情戏

1982年10月24日，延川县人民剧团排演的陕北道情剧《刘拴回头》《上彩礼》在中国戏曲现代戏研究会（1982）年会暨戏曲现代剧本创作座谈会开幕式上演出，受到一致好评。（《陕西省戏剧志•延安地区卷》）陕北道情戏

1982年12月，陕北道情剧《柳树湾》（田苗编剧）参加榆林地区戏剧创作汇演，获剧本、音乐创作等六项奖。（《子洲县志》）陕北道情

戏

1983年，太康道情戏，由李蔚改编的《跪洞房》、韩锦超改编的《雷宝童投亲》（又名《金镯玉环记》）、申俊义创作的《王金豆还粮》等剧目相继问世。（《河南太康道情戏的调查与研究》）太康道情戏

1983年，陇剧团演出了刘贵荣、李应魁创作的陇剧《刘巧儿新传》，获全区创作现代戏调演一等奖，全省现代戏调演三等奖。（《庆阳史话》）陇剧

1983年春节，贺兰县文化馆排演保元璋编剧的道情现代戏《小两口算账》，参加全县文艺汇演。（《宁夏百科全书》）夏剧

1983年，右玉县道情剧团排练古装神话剧《人参姑娘》，参加雁北地区调演。同年剧团实行经济承包责任制，由本团演职人员郝云、苏政民等承包。（《右玉文史资料》（第1辑））晋北道情戏

1983年2月22日，延安地区文化局副局长冯锦章率领延川县人民剧团演出的《刘拴回头》《上彩礼》《货郎相亲》三出小戏赴北京汇报演出。 3月9日在中南海怀仁堂演出时，习仲勋、邓力群、荣高堂、贺敬之等观看了演出。（《陕西省戏剧志》延安地区卷？）陕北道情戏

1984年，郑光前参考彭化高故事《破镜重圆》改编为陕北道情剧《接婆娘》。（《陕西省戏剧年鉴（1949 1989）》）陕北道情戏

1984年，道情现代戏《小两口算账》获自治区业余小戏调演剧本创作一等奖。同年，中国剧协组织剧作家代表团来宁观看了道情现代戏《小两口算账》，予以好评。（《宁夏百科全书》）夏剧

1984年9月，庆阳地区举行了专业剧团现代戏观摩调演，参演的有庆阳地区陇剧团的大型现代陇剧《刘巧儿新传》，环县剧团的陇剧《借错衣》等剧目。（《庆阳地区志第三卷》）陇剧

1984年10月，烟台市举行首届“金色胶东音乐会”，掖县文化馆杨学业与吕剧团吕忠国二人以蓝关戏的某些有代表性的曲牌为素材，并模拟蓝关戏“帮、打、唱”三位一体的程式结构，采用了唢呐、坠琴、打击乐与乐队的形式，首次创编了大型民乐合奏《蓝关古韵随想曲》。（《传统戏剧》）蓝关戏

1985年，窦可钦改编的八仙戏《八戒寻径》剧本，经大马岱村业余演出队排演，参加了区地方戏剧会演，并由省戏剧研究室录像，作为地方剧目资料入档保存。（《皇城镇志》）八仙戏

1985年，道情现代戏《小两口算账》获第一届全国少数民族题材剧本创作银奖，同年又获宁夏第四届文学艺术优秀作品奖，宁夏电视台把它搬上了荧屏。（《宁夏百科全书》）夏剧

1985年，永济道情剧团因无经济支撑及诸方面原因而解散。（《永济道情历史沿革与现状调查》）永济道情戏

1985年，陇剧《异域知音》在甘肃省戏剧调演中获剧本创作二等奖、演出一等奖。1986年应文化部之邀赴京演出，中央电视台、甘肃电视台分别播放全剧录像。（《甘肃戏剧史》）陇剧

1985年，甘肃省陇剧团演出的陇剧现代戏《燕河风波》获全省戏剧调演演出二等奖。1986年赴京演出，后被改编为四集电视连续剧，在中央电视台、甘肃电视台播放，并获首届甘肃敦煌文艺奖。（《甘肃戏剧史》）陇剧

1985年5月，陇剧《刘巧儿新传》在全省创作剧目调演中获得二等奖。（《庆阳地区志第三卷》）陇剧

1985年5月24日，延川县人民剧团应邀在延安宾馆为国务院副总理田纪云专场演出刘栓系列道情剧《刘栓回头》《刘栓致富》《刘栓扶贫》。（《延川县志》）陕北道情戏

1986年，皇城乡文化站拨出专款，添置服装道具，组织专人，重新排演了八仙戏《八戒寻径》一场，并对曲谱进行了续编，改进和提高了演唱技术，参加了区文化馆组织的戏曲会演，山东省文化厅、艺术研究所给《八戒寻径》拍摄了电视录像。（《淄博文史集萃》）八仙戏

1986年，临县正式发文，同意恢复临县道情剧团，但原地方国营的性质并没有恢复，经费以自收自支为主，财政少量补助。（《吕梁市非物质文化遗产荟萃》）临县道情戏

1986年，陇剧《燕河风波》应文化部之邀赴京，在中南海礼堂为中顾委领导汇报演出。（《甘肃当地文艺五十年》）陇剧

1987年，太康道情剧团的领导和县文化局经过商议，决定开办道情戏曲培训班，老师由剧团经验丰富的老演员担任，第一批招了40人，后来又先后办了两期。（《道情戏》）太康道情戏

1987年，《刘栓扶贫》获陕西省第一届艺术节导演奖和三等奖。（《陕西省戏剧年鉴（1949~1989）》）陕北道情戏

1987年，甘肃省第一部陇剧戏曲电视连续剧《燕河风波》，获全国第三届戏曲电视剧“金三角”奖。（《敦煌》丝路《多民族：甘肃艺术事业五十年》）陇剧

1987年，榆林、延安两地区分别成立陕北道情学会，清涧剧团改为道情剧团。（《清涧县志》）陕北道情戏

1987年3月20日，延川县成立延安道情学会，杨福印为会长。（《陕西省戏剧志•延安地区卷》）陕北道情戏

1987年4月，莱州市录制了蓝关戏传统剧目《罗网洞》。（《蓝关戏》）蓝关戏

1988年，临县道情剧团新创排了反映农村青年男女爱情生活的现代道情小戏《菜园配》，以及反映农村妇女为教育丈夫改掉赌博恶习的现

代道情小戏《杀狗劝夫》。（《吕梁市非物质文化遗产荟萃》）临县道情戏

1988年，成立夏剧青年队，对所创建的宁夏地方新剧种夏剧进行实验演出。（《秦腔辞典》）夏剧

1989年1月，自治区秦腔剧团宁夏地方戏——夏剧实验演出队演出了由杨月葆、荆乃黎创作的古装戏曲夏剧《皇封乞丐》，标志着夏剧的成熟，遂正式定名夏剧。（《中国戏剧年鉴1990~1991》《光明日报》）夏剧

1989年9月，甘肃省陇剧团陇剧《卧牛奔月》在兰州公演，后被选拔参加第二届中国艺术节“西北荟萃”。（《甘肃当地文艺五十年》）陇剧

1989年10月，夏剧《皇封乞丐》参加了在西安举行的第二届中国艺术节“西北荟萃”活动。（《中国戏剧年鉴1990~1991》）夏剧

1990年，商洛剧团的商洛道情《农家媳妇》（田井制编）参加省青年演员会演，一举夺得创作、演员、舞美、导演、音乐五个一等奖。青年演员田朝霞获得一等奖。（《陕西省戏剧志•商洛地区卷》）商洛道情戏

1990年7月，榆林地区道情集成编写办公室在清涧县城系统录制《陕北道情》。（《清涧县志》）陕北道情戏

1990年12月，神池道情剧团作为全国三个县级先进戏曲剧团之一，出席了全国专业艺术表演团体经验交流会，受到文化部表彰奖励。（《神池记忆》）晋北道情戏

1991年，延安歌舞剧团排演曹伯植编写的陕北道情小戏《丑丑憨憨》，参加陕西省首届青年演员现代小戏调演，获编剧三等奖、演出三等奖，导演曹京平获导演二等奖。（《陕西省戏剧志》延安地区卷？）

陕北道情戏

1991年，纪根垠主持校点注释八仙戏古籍抄本《西游记》。（《齐鲁民间艺术通览》）八仙戏

1992年，运城地区劳动就业局演出代表队参加山西省“劳动就业杯”文艺大奖赛，演出由杨焕育、王西兰创作的永济道情小戏《女婿上门》，荣获优秀演出奖和优秀创作奖，并由山西电视台播放。（《永济道情调查与研究》）永济道情戏

1992年，太康道情戏《王金豆借粮》获第四届河南省戏剧大赛优秀演出奖。（《河南文化艺术年鉴》（1993年第2卷））太康道情戏

1992年，剧团以一部《王金豆借粮》参加全国“天下第一团”稀有剧种展演，演出荣获八项大奖，获“天下第一团”的称号。（《河南文化艺术年鉴》（1993年第2卷））太康道情戏

1992年2月，陇剧《天下第一鼓》参加在昆明举办的第三届中国艺术节，荣获第三届文华新剧目和文华导演奖。（《甘肃文史资料》（第48辑））陇剧

1992年7月，德国艺术博士李秀琴女士到清涧县乐堂堡村采风和考察清涧道情戏。（《清涧县志》）陕北道情戏

1993年，夏剧《豫海英杰》参加全国地方戏展演（南方片），获新剧目奖和新剧种建设奖。（《宁夏百科全书》）夏剧

1993年，陇剧《天下第一鼓》获甘肃省首届敦煌文艺奖。（《甘肃当地文艺五十年》）陇剧

1993年，在陇剧《天下第一鼓》的基础上浓缩而成的鼓乐舞蹈节目《太平鼓乐舞》参加香港丝绸之路艺术节演出。（《敦煌、丝路、多民族：甘肃艺术事业五十年》）陇剧

1994年，《枫洛池》的音乐唱腔在中国戏曲音乐学会举办的全国戏曲音乐研讨比赛中荣获全国戏曲音乐“孔三传开拓奖”。（《陇剧传承尽流芳——写在甘肃省陇剧艺术研究会成立之际》）陇剧

1994年，太康道情戏《田螺女》获第五届河南省戏剧大赛决赛提名。（《河南省第五届戏剧大赛资料汇编》）太康道情戏

1994年，甘肃省陇剧团《莫高圣土》参加第四届中国艺术节演出。（《中国少数民族戏剧通史》）陇剧

1995年，陇剧《枫洛池》入选由文化部、中央电视台主办的中华戏曲集锦。（《深山开玉璞梨园又一峰——陇剧》枫洛池《五十余年风雨历程》）陇剧

1996年，陇剧移植剧目《石龙湾》荣获省新剧目调演优秀剧目奖，并参加了中国戏曲现代戏第十三届年会优秀剧目展演活动。（《陇剧的成长和发展》）陇剧

1996年，由张万红创作、郭效文作曲、庆阳市陇剧团上演的陇剧《黑白人生》，于1997年1月参加甘肃省新创剧目调演，获优秀剧目奖、编剧奖、导演奖、作曲奖，后荣获甘肃省敦煌文艺奖三等奖。（《戏苑奇葩：庆阳戏剧艺术风采》）陇剧

1997年，吕梁市新创排了反映农村青年大学生毕业后回乡务农，改变农村落后面貌的现代道情剧《圪杈湾》。（《吕梁市非物质文化遗产荟萃》）临县道情戏

1997年，甘肃陇剧团的《鼓舞太平》，受文化部委托以“中国艺术团”名义赴越南、缅甸、老挝等国演出。（《陇剧的成长和发展》）陇剧

1997年7月，阳城道情现代戏《小草的婚事》参加山西省首届小品、小戏、小剧种“三小”汇演。（《阳城县志》（1978~2008））晋北

道情戏

1998年，兰州电影制片厂和中央电视台根据移植陇剧《状元与乞丐》改编为六集陇剧电视连续剧《望子成龙》，向国庆五十周年献礼，获省敦煌文艺奖。（《甘肃艺术事业五十年》）陇剧

1999年，陇剧《陇东娃》，在甘肃省庆祝国庆五十周年献礼演出中荣获编剧一等奖。2000年，又荣获第八届人口文化奖。（《庆阳史话》）陇剧

1999年，太康道情剧团在驻马店市平舆县剧院演出道情《王金豆借粮》连演18场不改戏。（《太康道情：唱响时代主旋律》）太康道情戏

2000年，太康道情剧团排演现代戏《富裕之后》作为经典剧目两次进京献演。（《太康见证》）太康道情戏

2000年，太康道情剧团主要演员随河南代表团赴台湾演出。（《从河南民间道情看民间文化生存语境的历史变迁》）太康道情戏

2000年，洪洞县文化馆成立演剧队，恢复抢救洪洞道情。（《第二批国家级非物质文化遗产名录简介》）洪洞道情戏

2000年11月，太康道情剧团到北京长安大戏院演出道情小戏《富裕之后》。（《周口文史资料》（2004年第一辑））太康道情戏

2001年，太康道情剧团赴广州参加全国第十一届群星奖大赛，道情戏剧目《富裕之后》，获得大赛金奖。（《周口非物质文化遗产概谈》）太康道情戏

2001

2002年，甘肃省陇剧团创排的现代陇剧《黄花情》参加了第七届中国戏剧节，荣获优秀音乐奖、优秀表演奖等六个奖项和2001年中国“曹禺戏剧奖”的剧目奖。（《中国文化年鉴2002 2003》）陇剧

2002年，太康道情戏大型现代戏《嫂娘》获得了周口市首届戏曲大赛多项大奖。（《太康历史文化》）太康道情戏

2002年，临县道情剧团新创排了现代道情小戏《保姆》，后改编为现代道情剧《山村母亲》获山西省“小戏《小品》小剧种调演”一等奖，同时获得乐队伴奏等单项奖，并获山西省委宣传部“五个一工程奖”。（《非物质文化语境下的戏曲研究》）临县道情戏

2003年，洪洞县文体局将部分演职员调入洪洞县文化馆，由文化馆专门成立洪洞道情专门研究工作室，戏剧组扩大为道情演出队。（《洪洞道情调查与研究》）洪洞道情戏

2003年，太康道情剧团排演的道情小戏《恋歌》参加河南省第八届小戏、小品大赛，荣获金奖第一名。（《太康见证》）太康道情戏

2004年，中央电视台新闻栏目专题报道了太康道情剧团是“庄稼农户的剧团”。（《太康见证》）太康道情戏

2005年11月18日，太康道情《王金豆借粮》参加由河南省委宣传部在荥阳主办的河南省首届民间稀有剧种汇演，编剧、音乐设计均获得银奖。（《河南文化文物年鉴2005》）太康道情戏

2005年，太康道情戏《红尘》获周口市第二届戏曲大赛金奖。（《太康历史文化》）太康道情戏

2005年，太康道情戏《王金豆借粮》参加河南省首届民间稀有剧种汇演，编剧、音乐设计均获银奖。太康道情戏

2006年，太康道情戏、陇剧、临县道情戏、右玉道情戏被收入我国第一批非物质文化遗产名录。太康道情戏

2006年，太康道情剧目《红尘》参加河南省县市级戏剧大赛，夺得金奖。（《太康见证》）太康道情戏

2006年3月，沾化县文化局会同滨州市有关专家着手抢救、挖掘沾化渔鼓戏。（《黄河三角洲民间艺术审美研究》）沾化渔鼓戏

2006年5月，沾化吕剧团改称为沾化渔鼓戏剧团。（《山东沾化渔鼓戏重获新生》）沾化渔鼓戏

2006年5月，沾化县渔鼓戏《审衙役》应文化部、中国戏剧家协会邀请赴京汇报演出，大获成功。同年，沾化渔鼓戏被列为山东省首批非物质文化遗产项目。（《山东地方戏丛书：蛤蟆嗡、罗子戏、渔鼓戏、坠子戏、扽腔》）沾化渔鼓戏

2006年10月，沾化县渔鼓戏剧团剧目《审衙役》参加第四届滨州博兴小戏艺术节，获六项大奖，后被选调进京演出。（《传统戏剧》）沾化渔鼓戏

2007年，大型新编历史陇剧《官鹅情歌》获得全国第十届精神文明建设“五个一工程”优秀作品奖，并进京参加“五个一工程”获奖戏剧展演，为党的十七大献礼演出。（《陇原陇剧话陇情》）陇剧

2008年，张文华道情班受华山道士邀请，赴华山参加庙会演出。演出成员有张文华、肖正荣、尚发本、王娣四人，演出曲目有《小姑贤》《熬娘家》等。（《永济道情调查与研究》）永济道情戏

2008年，《陕北道情传统唱腔精选》VCD和DVD光盘面世，全面系统地收集了陕北道情的各类调路、唱腔、风格、韵味，将陕北道情的6个曲牌、38个传统唱腔进行了录制。陕北道情戏

2008年，在陕西省第五届艺术节上，长安剧团参演了大型长安道情现代剧《祥云谷》，获得多项大奖。（《中国新农村建设实录》）关中道情戏

2008年，沾化渔鼓戏入选第二批国家级非物质文化遗产名录。沾化渔鼓戏

2008年，《官鹅情歌》入选“国家舞台艺术精品工程年度资助项目”。（《陇原陇剧话陇情》）陇剧

2008年6月，洪洞道情被列入第二批国家级非物质文化遗产扩展名录。同年10月，国家拨款300万元，以恢复保护洪洞道情。（《洪洞道情调查与研究》）洪洞道情戏

2008年，太康道情戏《赤诚状元》获得周口市第三届戏剧大赛金奖。《周口非物质文化遗产概谈》太康道情戏

2008年，太康道情剧团获政府赠予一台价值29万元的流动舞台车。（《河南太康道情戏的调查与研究》）太康道情戏

2008年6月6日，吕梁市临县道情剧团的《菜园配》进京参加“中国非物质文化遗产珍稀剧种展演”的专场演出。（《北京文化艺术年鉴2008》）临县道情戏

2008年，清涧道情被列入第二批国家级非物质文化遗产名录。陕北道情戏

2008年，太康道情戏《奖扶金的风波》参加“改革开放30年，基本国策在河南”计划生育文艺汇演，获第13届中国人口文化奖、河南省人口文化提名奖。（《中国人口和计划生育年鉴》）太康道情戏

2009年，沾化渔鼓新戏《追龙缸》在第三届全国小戏小品大赛夺魁。（《渔鼓戏老生唱腔与民族声乐男高音演唱技法的比较研究》）沾化渔鼓戏

2009年，大型现代陇剧《苦乐村官》参加“向祖国汇报——庆祝中华人民共和国成立60周年第三届全国地方戏优秀剧目展演”，荣获二等奖。参加甘肃省“庆祝新中国成立60周年全省新创剧目调演”，荣获剧目大奖，14项一等奖，9项二等奖，并荣获2009年甘肃敦煌文艺一等奖。（《陇原陇剧话陇情》）陇剧

2009年，张文华道情班受邀赴永乐宫参加庙会，演出说唱道情曲目《小姑贤》。（《永济道情调查与研究》）永济道情戏

2009年，《官鹅情歌》入选国家舞台艺术精品工程十大精品剧目。（《中国少数民族戏剧通史》）陇剧

2009年10月27日至10月29日，由文化部主办的“闻乡音、知乡情”优秀农村小戏慰问首都农民工主题演出在北京中国评剧大戏院展开，沾化渔鼓戏《审衙役》作为地方优秀小戏被选调进京演出，在北京引起强烈反响。（《渔鼓戏老生唱腔与民族声乐男高音演唱技法的比较研究》）沾化渔鼓戏

2009年，由延川县委、县政府精心打造的大型陕北道情现代戏《九月枣儿红》在延安上演。（《延安日报》）陕北道情戏

山西省第十二届“杏花奖”评比演出在山西演艺中心开幕，临县道情剧《碛口古镇》作为开场大戏上演。（《山西经济日报》）晋北道情戏

2009年，太康道情戏《状元吟》获河南省第二届县（区）级暨民营文艺团体戏剧大赛二等奖。（《周口非物质文化遗产概谈》）太康道情戏

2010年，运城市计生委邀请永济市文化馆携节目参加纪念计划生育工作30周年汇演，永济市文化馆遂组织杨焕育、贾淑兰、肖正荣等人编演永济道情小戏《计划生育》参加演出，节目受到观众欢迎。（《永济道情调查与研究》）永济道情戏

2010年正月，乌兰察布市凉城县天成乡双山村进行最后一次道情戏演出。（《北方新报》）内蒙古道情戏

2010年，延川县道情艺术团演出的大型陕北道情剧《九月枣儿红》获中国第五届秦腔艺术节优秀剧目奖。（《延安日报》）陕北道情戏

2010年11月，沾化县渔鼓戏剧团参加在杭州举行的中国戏剧节大

赛。（《山东沾化渔鼓戏重获新生》）沾化渔鼓戏

2010年12月，甘肃省文化体制改革，省陇剧院组建陇剧演艺有限公司，对艺术生产和演出实行项目管理。（《中国文化年鉴2010》）陇剧

2011年11月，沾化县渔鼓戏《打板桥》获得“中国戏剧奖•小戏小品奖”优秀剧目奖。（《黄河三角洲民间艺术审美研究》）沾化渔鼓戏

2011年，青春版《枫洛池》在兰州亮相。（《深山开玉璞，梨园又一峰——陇剧》枫洛池《五十余年风雨历程》）陇剧

2011年，太康道情戏《失却的银婚》参加周口市反腐倡廉戏曲、小品大赛，获金奖。（《河南文物文化年鉴》（2017））太康道情戏

2011年9月19日，太康道情戏《玉梳记》参加周口市戏剧大赛，获音乐创作金奖。（《河南文物文化年鉴》（2012））太康道情戏

2011年12月，西安曲江大华唱片有限公司和清涧县委、县政府联合出品的《陕北清涧道情》音乐专辑首发。（《西安日报》）陕北道情戏

2012年，沾化县渔鼓戏剧团《打板桥》参加山东省地方戏新创作小戏展演活动。（《大众日报》）沾化渔鼓戏

2012年，青年导演白志强拍摄的纪录片《道情》（讲述当地一个道情剧团演员的生存、生活和情感）荣获“中国学院奖暨澳门国际数码电影节影视大赛最佳纪录片奖”。全国人大常委、中国学院奖组委会主任王立平为《道情》颁发奖杯。（《华商报》）陕北道情戏

2012年，纪录片《道情》在央视科教频道播出，该片在第七届中国纪录片国际选片会上获得“优秀纪录片”奖。纪录片《道情》用全纪实的手法跟踪拍摄了位于陕西省清涧县的一个道情戏班的生活。（《华商报》）陕北道情戏

2012年12月，太康道情戏《婚姻驿站》参加第十一届河南省“群星

奖”小戏、小品（曲艺）大赛，获金奖。（《周口非物质文化遗产概谈》）太康道情戏

2013年，内蒙古双山道情戏成为第四批自治区级非物质文化遗产，次年赵志刚成为双山道情的传承人。（《北方新报》）内蒙古道情戏

2013年，甘肃省陇剧艺术研究会成立。（《兰州日报》）陇剧

2013年10月，沾化渔鼓戏《墙角》获第五届“中国戏剧奖《小戏小品奖”小戏一等奖。（》滨州日报？）沾化渔鼓戏

2013年10月25日，第十届中国艺术节“群星奖”戏曲门类颁奖晚会在山东威海隆重举行，太康道情戏《婚姻驿站》获金奖。（《周口日报》）太康道情戏

2014年，右玉县晋北道情《绿色梦》荣获第十四届山西省“杏花奖”优秀杏花新剧目奖。（《朔州日报》）晋北道情戏

2014年7月19日上午，首部太康道情戏电视剧《天下道情》的启动仪式在郑州举行。（太康县政府网站）太康道情戏

2014年7月10日，中国文联戏剧家协会到太康县进行了考察。中国文联戏剧家协会授予太康县“中国太康道情之乡”荣誉称号。（《周口日报》）太康道情戏

2014年，沾化渔鼓戏《冬枣树下》获山东省文艺精品工程奖。（《齐鲁晚报》）沾化渔鼓戏

2015年，沾化渔鼓戏《村里有个烂筐子》获第六届全国小戏小品展演最佳剧目奖。（《滨州日报》）沾化渔鼓戏

2015年，洪洞县正式揭牌成立了洪洞道情剧团。（《临汾日报》）洪洞道情戏

2015年，“国乐风采”中秋音乐会在国家大剧院上演，中央民族乐团

携手甘肃省陇剧院齐奏“陇东道情——丰收的季节”，这也是陇东道情首次登上国家级艺术殿堂。（《兰州晚报》）陇剧

2016年4月，沾化渔鼓戏《墙角》《枣园夜曲》《村里有个烂筐子》均获“中国《宜兴梁祝戏剧节”最佳剧目奖。（》大众日报？）沾化渔鼓戏

2016年，右玉道情《绿色梦》参演第六届朔州市“山花奖”。（《朔州日报》）晋北道情戏

（因道情戏资料驳杂，上述统计多有遗漏）

（二）太康道情传统剧

走娘家

太康县道情剧团

走娘家

林翠：（唱）鸡叫头遍我离了家，

林翠赶集我忙坏了。

一斗麦我卖了二百四，

二斗麦我卖了四百八。

数一数、查一查，

大街之上去买啥。

油馍粽子拾成对，

五月里鲜桃买二八。

小妻侄爱吃麦黄杏，

一把一把往篮里抓。

肉架上，砍上一块八斤重的连刀礼，

再买一对小扁嘴，

再买上一公一母两鸡娃。

临回来走到那集头上，

我再抓几根刺黄瓜。

俺碰上瓜园把瓜买，

碰不上瓜园吃黄瓜。

半路上黄瓜当碗茶，

又凉又脆真得法。

高高兴兴回家去，

（白）啥？你问我买这些东西弄啥哩？

俺爱妻梅姐她回娘家，

俺丈人也想瞧瞧他的相公娃。

嗳，我说我的那个她，开门吧。

梅姐：谁呀？

林翠：我是你那个翠。

林翠：（唱）买来礼物我交给你，

你把它看一看来查一查。

缺啥少啥你说啥，

我再到大街去买它。

梅姐：（唱）我高高兴兴把篮看，

扒又扒来查又查。

恁大一块连刀礼，

四封果子点金匣。

油馍粽子都成对，

鲜桃个大像胡瓜。

麦黄杏买了半篮子，

还有一嘟噜焦麻花。

还买了一对小扁嘴，

又买了一对一公一母两鸡娃。

仔细看黄瓜怎能把礼送，

你买黄瓜做什么？

林翠：（唱）虽说黄瓜不算礼，

半路上咱俩说笑话。

口渴没有卖茶的，

咱吃根黄瓜当碗茶。

梅姐：（唱）丈夫想得真周到，

喜得梅姐合不上牙。

你一早就去把集赶，

想必是这时该饿啦。

来呀来呀来呀，走哇走哇走哇，

做好的饭菜你快吃罢。

林翠：（唱）清晨早起把集赶，

碰上咱的干亲家。

谁好也没有俺俩好，

一见面就往那馆子里拉。

半斤老酒两样菜，

我在大街吃罢啦，

不渴不饿转回家。

梅姐：（唱）你不渴又不饿，

那咱套驴快走吧，

走晚了天热衣裳溻。

林翠：（唱）我去到后院把驴牵，

不耽误你去走娘家。

梅姐：（唱）林翠真是个好当家，

里里外外全靠他。

我到小房把衣换，

梳洗打扮细扎掴。

林翠：（唱）吭吭哧哧一身汗，

好容易拉出一举吧。

要问举吧它是啥——

叫驴蛋子四个牙。

这驴今天恁不吃话，

俺的妻第一次回娘家，

你可千万别出差。

我这里给你施个礼，

驴老弟给个面子吧，

（白）错了，驴大哥，叫大哥哩。

梅姐：（唱）梅姐小房梳洗罢，

从头换到脚底下。

打开青丝照头顶，

梳梳拢拢把油搽。

梳个张生戏莺莺，

又梳个光肚子小孩拍蚂蚁。

上梳一个元宝髻，

金银首饰上边扠。

金簪银簪别四个，

还戴上两朵海棠花。

南京香粉净了面，

苏州的胭脂嘴唇搽，

香喷喷的花露水，

两道眉描得像月牙。

里面穿的白汗褂外套布衫凉纱，

下穿中衣真可体，

红缎绣鞋扎满花。

站到大门外树底下，

单等着俺的外当家。

林翠：（唱）我戳戳打打梳洗罢，

走出林翠二耍瓜。

叫贤妻，快走吧，

走晚了天热出汗把衣溻。

梅姐：（唱）叫声相公你慢点走，

你看我穿哩戴哩可有差。

穿上衣裳照不照？

绣鞋倒搭不倒搭？

搽的官粉匀不匀，

若不匀你给我再搽搽。

林翠：（唱）听一言来把你骂，

打扮恁俏你想咋？

搽油抹粉走亲戚，

叫那些妻侄小舅子眼巴巴。

你净惹我多生气，

这趟亲戚不去啦。

梅姐：（唱）一见相公生了气，

想点子我得逗逗他。

你不去毕，你不去罢，

离了你我照样走娘家。

到集上拉个小伙子，

二十郎当十七八。

叫他给俺拎篮子，

俺二人说说笑笑上陈庄，

你干瞪眼有啥法。

林翠：（唱）大门外没人就咱俩，

想点子咱俩说笑话。

叫贤妻，别骂啦，

咱赶快上驴快走吧。

赶驴来到半坡洼，

你看半坡洼里好庄稼。

梅姐：（唱）那边高的是秫秫，

这边低的是棉花，

不高不低是芝麻，

芝麻地里代江豆，

江豆地里代西瓜。

林翠：（唱）种上籽、发个芽，

出了土皮长了荚，

十字叶、把它掐，

丢了拐、拖个秧，

板块坷垃压住它。

梅姐：（唱）开了花、结了瓜，

几天不见长大了，

单等西瓜长熟了，

搬到清凉树底下。

林翠：（唱）钢刀往上举，呲啦切开瓜。

梅姐：（唱）只露出玉米籽红沙瓤，

吃到嘴里像糖砂，

又凉又甜真得法。

林翠：（唱）林翠我回身用目洒，

我的妻长得真俏瓜。

一头青丝如墨染，

论长就有三尺八。

脸白不用搽官粉，

樱桃小口红吓吓。

仔细看一没雀二没麻，

唬灵灵一对杏子眼，

两道眉弯正正的像月牙，

一笑两个喝酒窝，

一张嘴露出两排碎白牙，

说笑不笑自来笑，

一说话画眉百灵难比她。

十指伸开如嫩笋，

还包了七个红指甲，

她那左边四个右边三。

十样景戒指戴六个，

手脖戴一副金银手镯呼啦啦。

小胳膊一伸白又胖，

就好像六月出水的鲜藕瓜，

又白又嫩又细发。

我的妻不能和凡人比，

就好像画上的活菩萨，

林翠我看得出了神。

梅姐：（唱）梅姐我一阵笑哈哈，

一路上没人就咱俩，

你直瞪两眼——啊啊的干什么？

要是别人看见了，

你就不怕人笑话？

林翠：（唱）贤妻你往路边看，

有两个年轻孩子锄芝麻，

直瞪两眼把你看，

头扭得好像撇绳拉，

锄地不往地下看，

锄掉庄稼留草芽。

我的鞭若能长四指，

一鞭把你的眼兜瞎。

赶着毛驴响鞭炸，

六里大桥来到了。

桥头上有个卖油哩，

桥头下四个人对着把牌抹。

抹牌里看见我妻陈梅姐，

该赢的牌让他打输啦。

卖油的看见我妻陈梅姐，

掂着油壶浇坷垃。

林翠我越看越生气，

拿着驴鞭炸响花。

林翠：哎呦，我说我哩那个她，你在哪呀？

梅姐：我在这哩，咱哩礼物哩？

林翠：都撒啦。

梅姐：咱哩小鸡娃哩？

林翠：压死啦。

梅姐：咱哩小毛驴哩？

林翠：它跑回家了吧。

梅姐：那咱咋回娘家呀？

林翠：我背背。

合唱：一对恩恩爱爱夫妻俩，

在路上欢欢喜喜把话拉。

一路被驴来戏耍，

那只好背着媳妇走娘家。

——剧终

1999.8.6

参考文献

《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社联合出版，1988年版。

[明]臧晋叔：《元曲选》（全四册），中华书局1958年版。

[明]杨尔曾撰：《韩湘子全传》，孙岳中校点，侯忠义主编：《明代小说辑刊》第3辑，巴蜀书社1999年版。

王利器辑录：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版。

《中国戏曲志》（山东卷、河南卷、安徽卷、河北卷、山西卷、陕西卷、甘肃卷、内蒙古卷、宁夏卷）

《中国戏曲音乐集成》（山东卷、河南卷、安徽卷、河北卷、山西卷、陕西卷、甘肃卷、内蒙古卷、宁夏卷）

丁世良、赵放主编：《中国地方志民俗资料汇编》，书目文献出版社1989年版。

梁文达：《陕北道情音乐》，西北人民出版社1953年版。

高占邦：《陇东道情音乐》，环县文化馆编，内部资料，1979年版。

山西省文化局戏剧工作研究室主编，武艺民执笔：《晋北道情音

乐》，山西人民出版社1962年版。

中国民族音乐集成河南省编辑办公室：《中国戏曲音乐集成》河南卷《道情音乐》（上、下册），1986年版。

樊奋革主编：《陕北道情音乐》，内部资料，1988年版。

倪钟之：《曲艺民俗与民俗曲艺》，百花文艺出版社1993年版。

武兆鹏：《晋北道情音乐研究》，人民音乐出版社1996年版。

武艺民：《中国道情艺术概论》，山西古籍出版社1997年版。

王正强：《陇剧音乐研究》，人民音乐出版社1999年版。

高鼎铸：《齐鲁非物质文化遗产丛书：传统戏剧》，山东友谊出版社2008年版。

马自祥、雷志华主编，甘肃省文化艺术研究所编：《陇原艺术探析》，甘肃人民出版社2001年版。

郝震川主编：《清涧道情》，西安地图出版社2002年版。

樊奋革：《陕北道情艺术》，陕西人民出版社2003年版。

卫凌：《河东民间说唱研究》，中国社会出版社2009年版。

田继宁主编：《陇上奇葩：甘肃省陇剧院五十年（1959 2009）》，甘肃文化出版社2009年版。

张洪泽：《道教唱道情与中国民间文化研究》，人民出版社2011年版。

常勇等编：《山东地方戏丛书：八仙戏端鼓戏周姑戏王皮戏一勾勾》，山东友谊出版社2012年版。

任金光等编：《山东地方戏丛书：蛤蟆嗡罗子戏渔鼓戏坠子戏扽

腔》，山东友谊出版社2012年版。

吕自申等编：《道情戏》，河南人民出版社2012年版。

杨学业：《蓝关戏》，山东友谊出版社2013年版。

刘厚宇：《太康道情戏研究》，中国戏剧出版社2012年版。

王绍明：《洪洞道情》，洪洞县文化局（内部资料），2004年版。

胡仰明主编：《陕北道情》子长卷？（上、下），陕西人民出版社2016年版。

曹伯植：《陕北道情》（五卷本），陕西人民出版社2016年版。

慕清江编：《陕北道情唱腔选编》，太白文艺出版社2015年版。

王书东、张春主编：《静乐道情》，山西古籍出版社2007年版。

杨书强编著：《清涧道情》，榆林市民间文艺家协会内部资料，2002年版。

武兆鹏：《菊苑履痕》，中国戏剧出版社2003年版。

韩秉方著：《道教与民俗》，文津出版社1997年版。

刘红主编：《中国道教音乐史略》，文化艺术出版社2012年版。

王汉民：《道教神仙戏曲研究》，人民文学出版社2007年版。

中国道教协会研究室编：《道教史资料》，上海古籍出版社1991年版。

葛兆光：《道教与中国文化》，上海人民出版社1987年版。

周育德：《中国戏曲与中国宗教》，中国戏曲出版社1990年版。

詹石窗：《道教文学史》，上海文艺出版社1992年版。

杨建波：《道教文学史论稿》，武汉出版社2001年版。

卿希泰主编：《中国道教史》（四卷本），四川人民出版社1996年修订本。

唐大潮：《明清之际道教“三教合一”思想论》，宗教文化出版社2000年版。

周群：《儒释道与晚明文学思潮》，上海书店2000年版。

蒲亨强：《道教与中国传统音乐》，文津出版社1993年。

孙昌武：《道教与唐代文学》，上海人民出版社2001年版。

詹石窗：《道教与戏曲》，厦门大学出版社2004年版。

张泽洪：《道教神仙信仰与祭祀仪式》，文津出版社2003年版。

倪彩霞：《道教仪式与戏剧表演形态研究》，广东高等教育出版社2005年版。

史新民：《道教音乐》，人民音乐出版社2004年版。

吕大吉主编：《宗教学通论》，中国社会科学出版社1989年版。

〔德〕马克思•韦伯著，王容芬译：《儒教与道教》，商务印书馆1995年版。

蒲亨强：《中国道教音乐之现状研究》，南京师范大学出版社2012年版。

曹本治等主编：《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》，人民音乐出版社1991年版。

李小荣：《敦煌道教文学研究》，巴蜀书社2009年版。

朱越利主编：《中国道教宫观文化》，宗教文化出版社1996年版。

刘红主编：《中国民间仪式音乐研究》华中卷?，文化艺术出版社2011年版。

蒲亨强：《道教音乐学》，宗教文化出版社2013年版。

陈瑜：《晋北民间道教科仪音乐研究》，社会科学文献出版社2016年版。

王志忠：《明清全真教论稿》，巴蜀书社2000年版。

王宗昱：《金元全真教石刻新编》，北京大学出版社2005年版。

白娴棠：《道与化：传播视域下早期全真教的教化思想与实践》，四川大学出版社2013年版。

夏当英：《中国传统宗教的世俗化研究——以金元时期全真教社会思想与传播为个案》，巴蜀书社2010年版。

景安宁：《道教全真派宫观、造像与祖师》，中华书局2012年版。

苟波：《道教与明清文学》，巴蜀书社2010年版。

童翊汉：《中国道教与戏曲》，宗教文化出版社2009年版。

曹本治、刘红：《道乐论——道教仪式的“信仰、行文、音声”三元理论结构研究》，宗教文化出版社2003年版。

郭英德：《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》，国际文化出版公司1988年版。

李日星：《论道教与戏曲》，《湘潭大学学报增刊》，1986年第S1期。

蒲亨强：《道教音乐与中国传统戏曲音乐》，《华中师范大学学报》（哲社版），1988年第6期。

王小盾：《唐代的道曲和道调》，《中国音乐学》，1992年第2

期。

刘光民：《说“道情”》，载《道教与传统文化》，中华书局1992年版。

詹石窗：《道情考论》，《宗教学研究》，1996年第4期。

吕静：《陕北道情与道教》，《当代戏剧》，1996年10月。

陈慧雯：《简论中国北方的戏曲道情》，《交响》，1997年第2期。

孙福轩：《“道情”考释》，《中国道教》，2005年第2期。

车锡伦：《“道情”考》，《戏曲研究》第70辑，文化艺术出版社2006年版。

汪玉祥：《道曲、道情和道情艺术——“道情”说唱艺术探源》，《民间文化论坛》，2011年第6期。

《人民音乐》编辑部编：《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，人民音乐出版社1992年版。

陈明山：《具有独特风格的陇剧“嘛簧”》，《人民音乐》，1982年第6期。

赵磊：《陇东道情“嘛簧”琐谈》，《中国音乐》，1997年第12期。

谢艳春：《陇剧的风格特点及发展》，《甘肃社会科学》，1999年第8期。

安裕群：《一个新剧种的萌生》，《戏曲艺术》，2000年第2期。

高建堂：《夏剧音乐的形成与发展》，《中国戏剧》，2000年第4期。

张泽洪：《论道教的唱道情》，《世界宗教研究》，2006年第3

期。

张泽洪：《金元以来全真宗师的唱道情——兼论山东地区道情的流播》，《齐鲁文化研究》，第7辑。

史琳：《关于道教音乐道情几个理论问题的探讨》，《郑州大学学报》（哲学社会科学版），2008年第1期。

李敬民：《略论太康道情戏的形成与音乐的板式类型》，《云南艺术学院学报》，2002年第2期。

〔日〕山下一夫：《道情戏中韩湘子故事的发展与传播》，《中华戏曲》，2007年第1期。

卞良君：《清代道情、宝卷中韩愈形象的演变及其历史文化价值》，《中州学刊》，2014年第2期。

宫文华：《晋北道情性状渊流考》，《山西大同大学学报》，2007年第3期。

张鸿声、祁洋波：《豫东道家文化与豫东道情戏——以太康道情戏为例》，《文艺争鸣》，2008年第3期。

柴广育、郭威：《晋东南道情音乐现状研究》，《惠州学院学报》（社会科学版），2008年第4期。

王芸：《》韩湘子全传《与道情》，《中国道教》，2009年第1期。

刘振涛、冷高波：《论胶东道乐艺术对当地民歌、戏曲的影响——以烟台地区为例》，《天津音乐学院学报》，2009年第4期。

朱忠元、刘朝霞：《融合创新出奇葩新曲乡音颂乡情：50年陇剧创作经验刍议》，《艺术研究》，2009年第4期。

宫文华：《晋北道情戏的生存现状及其发展前景》，《大同大学学

报》，2010年第3期。

陶娜娜：《浅谈太康道情戏的艺术特征》，《戏剧文学》，2010年第3期。

王定勇：《全真教早期传播中的乐舞活动》，《世界宗教研究》，2010年第6期。

于红、李豫：山西运城道情宝卷中的江南商人行商题材卷子——佛说四德三元仁义宝卷，《晋中学院学报》，2012年第1期。

宫文华：《晋北道情发展流变考》，《山西大同大学学报》，2011年第5期。

权建昌：《长安道情渊源及其他》，《当代戏剧》，2011年第5期。

刘厚宇：《河南太康道情戏的形成与发展》，《戏剧文学》，2012年第1期。

薛伍利：《陕北道情继承和创新的思考》，《当代戏剧》，2012年第5期。

杨永兵：《山西永济道情宝卷渊源初探》，《大舞台》，2012年第11期。

陶娜娜：《太康道情戏剧目调查与研究》，《戏剧之家》，2013年第17期。

李蕾：《太康道情戏剧目概述》，《大舞台》，2013年第11期。

黄慧慧：《试论太康道情戏之地域文化特征》，《戏曲研究》，2014年第73期。

宫文华：《晋北道情的历史渊源、艺术特点及其生存现状的考察》，《戏曲研究》，2013年第1期。

何茜：《晋北道情戏及其文化生态环境研究》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报），2013年第1期。

张燕丽：《清中晚期晋北道情剧目研究》，《山西大学学报》，2014年第4期。

张绮：《从河南民间道情看民间文化生存语境的历史及变迁——以太康、灵宝为重点调查对象》，河南大学2005年硕士论文。

何茜：《晋北道情戏及其文化生态环境研究》，中国艺术研究院2007年硕士论文。

刘厚宇：《戏曲程式化的轨迹——河南太康道情戏的形成与发展》，南京航空航天大学2008年硕士论文。

席庆华：《洪洞道情调查与研究》，山西师范大学2009年硕士论文。

王苹：《右玉道情调查与研究》，山西师范大学2010年硕士论文。

张志娟：《道情戏从悦神道悦人的发展衍变——以晋北右玉道情的传承变迁为例》，西北民族大学2010年硕士论文。

陶娜娜：《河南太康道情戏的调查与研究》，新疆师范大学2010年硕士论文。

温燕：《陕北道情的音乐考察与文化研究——以子长县强家沟道情为例》，新疆师范大学2010年硕士论文。

侯弦：《蓝关戏音乐构成与文化传承研究》，天津音乐学院2011年硕士论文。

张晓洁：《永济道情调查与研究》，山西师范大学2012年硕士论文。

榆林市清涧道情研究会编：《清涧道情传统剧目荟萃》（第一辑、第二辑），内部资料，2009年版。

高维忠、王洪廷、王孟旭主编：《临县道情传统剧选编》，临县老年乐艺学会内部资料，2008年版。

王静编：《陕北道情传统唱腔》，吉林音像出版社2001年版。

杜恩郁、杜云峰主编：《临县道情音乐》，临县老年乐艺学会内部资料，2008年版。

胡兆量等编著：《中国文化地理概述》，北京大学出版社2001年版。

李学勤、徐吉军主编：《黄河文化史》（上中下），江西教育出版社2003年版。

乔清举：《河流的文化生命》，黄河水利出版社2007年版。

牛玉国主编：《黄河文化专题研讨会文集》，黄河水利出版社2009年版。

辛德勇：《黄河史话》，社会科学文献出版社2011年版。

刘冠美：《中外水文化比较》，中国水利水电出版社2015年版。

姚大中：《黄河文明之光》，华夏出版社2017年版。

余粮才：《从仪式过程到信仰圈——黄河流域伏羲祭祀仪式考察研究》，人民出版社2019年版。

后 记

太康道情戏是我的家乡戏。依稀记得儿时，那年雾烟山六月初一的庙会，我和小伙伴在戏台前第一次观看《王金豆借粮》《打万监生》的场景，演员唱念做打，酣畅淋漓；观众叫好不断，如痴如醉。不曾想后来竟和道情戏结下了不解之缘。

2010年读研始，选定道情戏作为论文题目，至今已有十年。这十年中，从铁塔湖畔到长安山下，从闽江之滨到商都郑州，千里之地奔波往返，一腔热血挥洒“道情”，而今，我的第一本专著《道情戏与黄河文化》即将付梓，内心感慨万千。

饮其流者思其源，学有成时念吾师。首先我要感谢我的博导王汉民教授，先生之为人，敦厚儒雅、谦谦有礼；先生之为学，博才多识、严谨求真。当我拖沓浮躁之时，先生温言细语，及时敲打；当我犹豫徘徊之际，先生启发开导，指点迷津。有师如此，夫复何求？榕城三年，是我终生取之不尽、用之不竭的宝贵财富。

感谢师伯刘祯教授，先生为学勤勉、为人坦荡，学术建树硕果累累，提携后辈不惜余力。可以说，没有刘祯教授的肯定与支持，就不会有本书的面世，此情此真，铭刻于心。

感谢我的硕导张大新教授，带我走进戏曲的殿堂，领略艺术的魅力。赴榕读书，青山迢迢，却仍得老师庇护；更是不远千里，参加我的博士论文答辩，言辞有尽，而师恩难表。

感谢俞为民教授、郑尚宪教授、周维培教授等诸师，你们的关心和帮助，是我前进的动力；你们的才华和胸襟，是我学习的楷模。感谢黄义枢师兄、张晓燕师姐、王建浩师兄及于莉莉、孙姝等诸友。感谢本书责编、江苏人民出版社张延安老师的温言提醒、专业指导，是书稿得以完成的重要保障。感谢我的工作单位——郑州航空工业管理学院的诸位领导和同事对于“青椒”的关心和帮助。感谢我的家人，这几个月忙于教学、沉于书稿，无暇顾及家事，谢谢你们不辞劳苦、不计回报的理解与关爱。感谢我的学生田珂和于洁同学，认真校点，提出了很多中肯的意见。

本书所属的“中国戏曲艺术与地方文化”系列是国家“十三五”规划出版项目、国家出版基金资助项目，同时，本书也是“中国民间文学大系出版工程”、河南省教育厅2019人文社会科学研究项目“太康道情戏传承与发展研究”、国家社科艺术学项目“清末民间京剧批评的观念与形态研究”、非遗数字化与多源信息融合福建省高校工程中心委托项目“非遗视阈下莆仙戏口述史档案资源建设研究”的阶段性成果，亦得到上述项目的支持，在此一并致谢。

最后，我还要感谢太康道情剧团张天印团长、长安道情剧团权建昌团长，以及著名道情戏演员朱锡梅、王昭玺、刘粉霞、李艳玲、罗阿丽以及乐师张峰等诸位师友，在和你们交往、学习的过程中，我一次次为你们的精湛技艺所折服，更一次次为你们的慷慨热情所感动。你们的坚守与付出，是道情戏之幸，更是戏曲之幸。

杨志敏

2019年10月20日于郑州



中国戏曲艺术与地方文化丛书

主编 刘桢

粤剧与广府文化

罗丽 著

江苏人民出版社

版权信息

书名： 粤剧与广府文化

作者： 罗丽

出版社： 江苏人民出版社

出版时间： 2020-04-01

ISBN： 9787214181503

目录

总 序

中国戏曲具有悠久的历史、独特的魅力和深厚的群众基础，是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体。近年来，习近平总书记把弘扬优秀传统文化提到一个新的高度。2015年7月国务院印发了《关于支持戏曲传承发展的若干政策》，强调“坚持扬弃继承、转化创新，保护、传承与发展并重，更好地发挥戏曲艺术在建设中华民族精神家园中的独特作用”。戏曲的传承、保护与发展是一项系统工程，是现在和未来包括“十三五”期间文化发展的重要内容。中国戏曲是极具魅力的表演艺术，这种魅力在于它与观众的密切性，遂多须臾难舍之情；这种魅力还表现为中国戏曲所具有的生命力，古希腊、古罗马戏剧仅存斑驳风蚀的剧场残石断壁，古印度梵剧也遗响难觅，世界三大古老戏剧文化中，只有中国戏曲顽强地活在舞台上，活在观众中，这才是真正的艺术，穿越时空而魅力不减。中国戏曲有它的发展规律，繁衍滋长、起落更迭、此消彼长、雅俗交替，终至花部乱弹，各地方戏剧种遍地开花，浸入社会的每个角落、每处细胞，荷载着文化思想和道德教化的使命担当。

“百花齐放”使戏曲获得新生，进入21世纪以来的非遗保护和对弘扬优秀传统文化的倡导，使得作为非遗保护对象的戏曲再次启航，不断丰富百姓的精神生活，回归民间民俗，体现传统的厚重与隽永，承载现实的使命和责任。据原国家文化部2017年12月26日全国地方戏曲剧种普查数据，截至2015年8月31日，全国共有348个剧种。这个统计数字令人振奋，是2001年5月18日昆曲艺术被列入联合国教科文组织非遗代表作以

来，特别是国家启动和实施非物质文化遗产保护措施的一个重要指标。

“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划和编撰，正是基于这样一种深邃和广大的背景，是贯彻和落实上述国家目标而做的尝试和努力。本丛书以体现戏曲的地方性、民间性为宗旨，以颇具特色的地方戏为切入点，找到它与传统文化、地方文化、民俗文化、宗教文化之间历史联系的最佳透视角度，在突出戏曲艺术地方色彩的同时，挖掘、展示它与传统文化、地方文化的历史渊源和精神内涵，让人们真正了解、认识非物质文化遗产——戏曲的历史形态和现实生态面貌，从而更具体、直观和深刻地认知我们的传统文化和地方文化，并关注传统戏曲向现代戏曲的文化转型，着眼社会和学界共同关注的问题，力求从不同的角度，全面、系统地反映地方戏曲剧种和地方文化的不解之缘和最新研究理念。

有别于以往专注于对戏曲本体的研究，该丛书的视角是文化。我们知道，每个剧种有其鲜明的地域特色，它的孕育和形成是地方文化和艺术交流融合的产物，是历史的凝结，是地方艺术，也是地方文化，是地方文化活态的一张名片，因而极具历史价值、文化价值和艺术价值。文化视角可以让我们从一个更为广阔和深刻的维度，去剖析、认识和理解戏曲剧种和戏曲艺术。考虑到以往人们对小剧种和民间戏剧的忽略，以及它们在非物质文化遗产中的价值和意义，我们在挖掘大剧种有特色选项的同时，对小剧种和民间戏剧给予了更多关注。

本丛书主要的着眼点和期待实现的创新性体现为：

一、确立和回归戏曲的文化属性。戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。以前人们的研究，多关注它的艺术特性，这固然是戏曲的重点和本体，但缺乏对剧种整体的文化认识。戏曲剧种在走向精致化的同时，也走向了狭隘。对于地方剧种，文化是其第一属性，本丛书的视角就是恢复和重建对戏曲这一根本属性的理解。

二、真正认识戏曲的民间本质。戏曲是一种舞台艺术，也是一种大众艺术，是这两种艺术的叠加。在非遗保护之前，我们更看重前者、强化前者，这造成戏曲发展某种程度的舍本逐末，远离民间，远离观众，致使戏曲危机不断。而无疑，民间才是哺育戏曲的沃土。

三、剧种之别，不仅是艺术的、表演风格流派和音乐方言的，更是文化的，尤其是地方文化。地方文化对于剧种的形成和剧种风格特色的确立，具有深层的、精神性指标价值，对戏曲和剧种的文化读解，会有一种比较全面、系统的文化生态视野和宏观把握。

四、一个剧种与地方文化的关系不是单一的，而是复合多元的。但无疑，属地文化与此剧种的关系最具代表性，应该以属地文化为论述主体，兼涉其他文化，客观反映其与该剧种的关系，而非选择性地有意拔高或贬抑，应该是该剧种与属地文化及其他文化的共生共融。

本丛书力图兼顾学术与通俗、戏曲与文化、历史与现状、民间与文人、专业与普及，作者均为在该剧种领域有专业研究成果的学者，以青年学者为主。他们思想活跃，学术功底扎实，既有丰厚的文献基础，又有专业精神和开阔的文化视野，依托学术研究之基础，深入浅出，雅俗共赏，旨在为国内外读者奉上一套较为全面反映中国戏曲剧种和地方文化精神内涵的高质量文化丛书，架起一座非专业人士、普通读者走向戏曲艺术的“津梁”。

刘　祯

2018年7月 于北京

第一章 广府文化溯源

第一节 广府历史沿革与广府民系

谚语“一方水土养一方人”形象科学地指出了文化的区域性本质。“文化”是个非常广泛和最具人文意味的概念，给文化下一个准确或精确的定义，是非常困难的事情。对文化这个概念的解读，也一直众说不一。但东西方的辞书或百科中却有一个较为共同的解释：文化是人类所创造的物质财富与精神财富的总和。

文化，或文明，就其广泛的民族学意义来说，是包括全部的知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗以及作为社会成员的人所掌握和接受的任何其他的才能和习惯的复合体。

文化由多种多样的因素构成并经历了长期复杂的作用而逐渐形成。由于不同地域的环境和条件因素的差异，各地形成了各自不同的文化风貌。

中华文化由岭南文化与吴越文化、荆楚文化、齐鲁文化、三秦文化、三晋文化、巴蜀文化等地域文化共同组成。在任何文化区域内部都又存在一定程度的相似性和差异性，因此也形成了不同的亚文化。岭南文化还包括粤中的广府文化、粤北的客家文化、粤东的福佬文化。以珠

江三角洲为主要区域，辐射至粤西、港澳的广府文化，又以广州为中心，广州因历史上曾为广州都督府、广州府治所而俗称“广府”。

一、广府的由来

广府，源于广州府，是一个历史地名，与历史上的行政区域名称有关。三国时期，东吴政权设置广州，州治在番禺（今广州）。府的设置最早可以追溯到南北朝时期的梁、陈两朝，称“并置都督府”。南朝的都督府设于各军事要冲之地，管辖若干州县的军民政务。隋代在州郡上设有军政合一的总督府，唐代因袭之，并改称都督府，以都督充任节度使。唐武德四年（621），在岭南设置广州、桂州、容州、邕州、安南五个都督府，均隶属于广州总管府，广州都督除了担任岭南节度使，还兼统其余四府的经略使。宋代广州属广南东路，管辖南海、番禺、增城、清远、东莞、香山、怀集、信安、新会九县。元代设广州路，管辖番禺、南海、东莞、增城、香山、新会、清远、广州录事司。明代开始设广州府，由元代的广州路、桂阳州、连州合成，其中广州府称谓正式使用。明代的《明史·地理志》有记载“广州府，元广州路，属广东道宣慰司，洪武元年（1368）为府”。清代广州府的辖县，加上新设的花县，这一地理区域基本上是以元代广州路为基本范围的。作为岭南三大汉族民系之一的广府民系，究其得名，就出自以珠江三角洲地区为核心区域的广州府称谓。

明代开始设置的广州府，具有划时代的意义。明代之前，广州作为州或郡一级的行政区域，其管辖历朝历代变化较大，隋代的广州（南海郡）就包括粤中、粤北以及粤西的部分地区。明代广州府管辖番禺、南海、顺德、东莞、新安、三水、增城、龙门、清远、香山、新会、新宁、从化13县以及连州和连州所属阳山、连山两县。其中，顺德、新安、三水、新宁、从化都是明代新设立的县。到了清代，仍设立广州府，但连州及其属县又从广州府分出，清代加入的有花县，共14县。这

一区域的地理范围实际就是以元代的广州路为基本范围，只是由于人口和经济的发展，明代在原有区域范围内新辟了四个县，清代新辟一个县。综上所述，广州府的基本区域从元代开始已经稳定了七百多年。

同一区域内的居民由于长期处于同一级的行政区域中，其民风民俗多相近而融合，在明清时期共同拥有的地域性文化特征也逐渐成熟。广府文化分布在河谷平原、三角洲平原、山地丘陵以及河口近岸、海湾等多种地形上，区域上成片，呈地带性和板块型相结合的分布。这一地理分布格局，导致了该地居民环境认知、资源利用，以及由此产生的观念、精神等各个层面的较大差异，成为不同文化所在区域社会经济发展过程、水平不同的地理基础。广府文化在人口和占地上的优势，使得其居于岭南文化的主体地位，并以高位势能辐射周边地区。因此，将“广府”理解为源于明代始设的广州府，广府民系就是大体指这一地区使用粤方言的汉族居民（杂居在这一地区的汉族居民还有客家人、疍家人，此外还有回族、满族等少数民族居民）。

二、广府民系的认定

岭南文化是一种由多元文化成分组合而成的地域文化，其组成成分包括了以语言为特征的多元民系文化。在岭南地区的三大民系，广府民系、客家民系、福佬民系，是中原移民在不同时期和不同地区与土著居民相结合的产物。广府文化就是广府民系的文化。

“民系”（ a branchof the nationality）也称为族群，是同一个民族内部由于文化特征的差异而划分的群体。“民系”一词，在国际人类学界的惯用以“族群”表达。“族群是一个对某些社会文化要素的认同，而自觉为我的一种社会实体。这个概念有三层含义，一是对某些社会文化要素的认同，二是要对他‘自觉为我’，三是一个社会实体”。

在民系的划分中，方言是最重要的依据，方言的分布区往往被认定

为民系的分布区。广府民系，通常是指使用粤语方言地区的汉族族群。因此，以此统计，广府民系的分布相当广泛，人口基数庞大。就地理区域而言，广府民系大体包括“广东东南部珠江三角洲一带（含今香港、澳门特别行政区），整个粤中和粤西、粤西南部、湛江地区和广西南部地区”。20世纪90年代的统计数据显示：“广府人分布在粤中、粤西南、粤北，以及桂东南一带，人口约5100万，其中广东约3800万，广西1300万。”以上数据尚且未计入香港、澳门地区以及分布在全世界各地的广府籍华人。在民系的划分中，方言是最重要的依据，方言的分布区往往被认定为民系的分布区。广府地区通行俗称“粤语”“白话”“广州话”的广府话。根据20世纪末的统计数据显示：全世界使用粤语的人数约7000万人，其中1500万至2000万人为海外华侨华人，粤语的主要使用区域集中在广东中部、西部、西南部，广西东南部，海南岛个别地区以及香港、澳门。

根据《广东的方言》及《广东省志·方言志》综合所知，广东的粤语分布区域集中在珠江三角洲和粤西，包括广州、佛山、肇庆、江门、深圳、珠海、中山、东莞、茂名、云浮、阳江等11市所管辖地区，以及香港、澳门两个特别行政区；珠江三角洲东部、北部及连江流域的惠州、清远部分地区为粤语和客家话交错分布的区域；此外韶关、汕尾、湛江等市也有部分地区使用粤语。广西的粤语流行区域包括梧州、藤县、蒙山、贵县、横县、桂平、容县、昭平、博白、平南、玉林、北流、钦州、防城、合浦、浦北、灵山、贺县、南宁、崇左、北海等，而海南岛西北部、西部和南部流行的儋州话与粤方言接近，也可划入广义的广府民系范围。

值得留意的是，虽然使用广府话粤语的居民分布广泛，但除了使用同一方言外，他们在意识形态、生产方式、物质生活等方面并非都如族群概念中都拥有完全一致或相当接近的“自觉为我”的文化特征。再者，正因语言、生活、文化的重要组成部分，当某种文化被认定为强势文化后，其语言也必然成为强势语言，一如粤语。同样，当某种方言被异方

言区人士采用时，也意味着这种方言代表的文化在一定程度上对异方言区的人产生影响。在广东，由于广州在相当时期内都是该地区政治、经济、文化的中心，粤语是强势方言，尤其随着港澳通俗娱乐文化的影响，粤语作为地区通用语和标准语的地位不断被加强，使得一些原本不使用粤语的地区也成为社会交际语言。因此，现在所知的粤语使用区域，会比早期广府民系形成时要大得多，而在这些粤语使用区域内的文化特征，会出现“泛广府文化”的特征，即在广府文化的核心文化外还夹杂了其他文化特征。

下文将要讨论的广府文化，主要集中在以珠江三角洲为核心地带所形成的民俗文化、民间文艺，但也会使用广义粤语使用区域的概念。广府文化由于突出的政治中心、地理区位与特殊的历史过程而形成的适时善变、注重实际的文化特征，使之在岭南文化的诸多分支文化中占有强势的中心地位，但并不等同于岭南文化。此外，文化的分区也不是一刀切的，文化现象更不是一成不变的。广府文化与诸多岭南子文化，以及港澳文化之间，也存在动态联系的变化和融合关系，在谈论粤剧传播时，也会引入广府文化圈的概念，对粤西地区、桂东南粤语区、港澳地区等地的粤剧传播情况进行探讨。

第二节 广府文化

广府文化，是指广府民系的文化。按照陈泽泓的定义：“广府文化是以使用粤方言为语言特征，分布在以珠江三角洲为中心以及珠江三角洲周边的粤西、北部地区的民系文化。”民系的概念由史学家罗香林最早提出，用于指称“民族里头的各个支派”。如汉族这样庞大的民族，会因为环境和时代的变迁，逐渐分化出有所分别的派系，随着迁移的不同途径，以及到达目的地后受当地自然环境和社会环境的影响，使得原来属性发生变化，并最终形成民系。因此，民系成为划分民族地域性支系的概念，也是拥有共同方言、共同地域、共同文化的稳定共同体。同一民族中的不同民系，除了本民族的共同要素外，也会拥有各自不同的方言、风俗习惯和文化审美。

广府民系与福佬民系、客家民系并称汉族的岭南三大民系。广府民系分布在广东东南部珠江三角洲一带（含香港、澳门）、粤中、粤西、粤西南与广西东南部。这片地区地形复杂，有珠江三角洲平原，有起伏不平的丘陵台地，还有不少山地。其中，广府民系地区最具代表性的区域是珠江三角洲，中心地点在广州，广府民系的文化特征以此为中心向周边渐变。处于三角洲北部边缘的清远、龙门，西部的台山、新会等县的风俗受粤北、粤西风俗影响比较多而呈现不同于珠江三角洲的过渡状态。广府文化在西部边缘形成了四邑（新会、台山、开平、恩平，加上鹤山称五邑），清远、龙门等地则更多受珠江三角洲与北部丘陵地带风俗接壤的风俗文化影响。位于珠江出海口的香港、澳门地区因曾经的殖民地历史，其社会生活形态、生活习俗均与珠三角地区有区别，但港澳居民中使用粤方言的人口基数大，生活习俗与珠三角地区有着不可分割的地缘、血缘、亲缘关系，也可视为广府文化风俗在中西文化强烈撞击

下渗透、融合的边缘过渡状态。

广州及珠江三角洲的历史文化，则最能把握广府民系的文化特征，与此同时，“在广府文化珠江三角洲核心区的西、北、南面，就分别出现了五邑、粤北、港澳等三个过渡型的广府文化亚文化区”。东面的惠州地区以及东江下游流域则出现了广府文化和客家文化相互融合、界限模糊等情况。语言，是形成民系的基本条件，也是民系文化的重要特征。作为汉语七大方言之一的粤方言，在广东的覆盖面甚广，但具体的差异也体现为各粤语流行区的文化特征差异。在以珠三角地区作为广府文化核心区之外，还有若干亚文化区，呈现出由核心向周边扩散渐变的状态。因此，本书讨论的广府文化更多是集中研究以广州、佛山地区为中心的珠江三角洲，偶有谈及粤剧独特的“下四府”文化时，会涉及粤西地区的民俗文化。

一、粤方言的形成

语言是文化的重要组成部分。作为广府文化形成的重要标志的粤方言，是土著古越语与中原、吴越、荆楚等语相互融合的结果，更是一批批中原移民南下融合的语言产物。

五岭以南古称百越之地，包括今天的两广和海南，远古以来便有先民在此地生息繁衍。最早的一批中原移民，可以上溯到秦始皇命任嚣、赵佗率军南下平定越族之时。秦统一岭南的过程，实际上也是一段有组织的中原移民史，前后共有三批中原人来到岭南。公元前214年，秦始皇建南海郡，以任嚣为南海尉，一批中原的游民、商人随军迁移南下，在番禺（今广州）筑城，这也是广州建城之始。《史记·秦始皇本纪》记载：“三十三年，发诸尝逋亡人、赘婿、贾人取陆梁地，为桂林、象郡、南海，以谪遣戍。”其后，“三十四年，适治狱吏不直者，筑长城及南越地”，又发配了一批罪人到南海郡建屋筑城。公元前209年，赵佗上书皇帝，奏请拨给三万未婚女性到南海郡为士兵缝补衣服和照顾生活。

《史记·淮南衡山列传》有录："知中国劳极，止王不来，使人上书，求女无夫家者三万人，以为士卒衣补。秦皇帝可其万五千人。"后赵佗继任南海尉，并于汉高祖三年（公元前204）建立南越国，并扩城为"赵佗城"，使当时的番禺成为岭南地区政治、经济、文化的中心。而这批最早的中原移民则为南越带来了中原文化及当时先进的生产工具与技术，大大促进了南海郡的发展。由于赵佗采取了一些促进汉族和古越族交流、融合的积极措施，民族间因交流的需要，土著语言渐渐吸收古汉语，出现粤语的雏形。

一方面越族人数居多，另一方面赵佗对越俗的态度是"良则从之，恶则禁之"，因此中原人大多入乡随俗。除带头参与越俗同化外，赵佗还大力提倡汉越通婚，赵家和越族名门吕家结为亲姻，融合汉越关系。他还大力推广汉族的语言文字，使得中原而来的汉文化影响增强，越族语言因而进一步与汉语融合，使具有雏形的粤语得以进一步发展。

赵佗在世百年，南越国历五主，直至公元前111年被汉所灭。汉灭南越国，设南海等九郡，后设交趾部统辖，治所在广信（今广东封开至广西梧州），一度成为岭南政治文化中心。这也是粤语区为什么会覆盖至广西东南部的重要原因。西汉时南海郡治所仍在番禺（今广州），东汉献帝建安八年（203），交趾部改为交州，治所仍在广信。建安十六年（211），交州刺史认为番禺农商更为发达，更有利于发展，故于217年迁交州治所至番禺，珠三角地区重新成为岭南政治文化中心。226年，东吴把交广分治，设广州。此后，广州的区域中心位置维持了一千多年未曾动摇，粤语的发展成熟便主要在广州一带。

第二次的中原移民潮发生在三国鼎立时期。实际上，中原人口的南迁，除主要集中为汉军留戍落籍、贵族官僚流放外，为数更多的是民间人口的避乱。因此，在西晋末年、东晋和南朝，中原移民陆续南下，除定居粤北和粤东北外，更多迁徙至西江和北江中下游地区，成为广府民系的先民。大批中原南迁的移民，又把新一代的汉语带到岭南。《广东

通志》中记载："其流风遗韵，衣冠气习，熏陶渐染，故习渐变，而俗庶几中州。"表明当时的社会文化特征已经逐渐接近中原。其间，以南朝时期的冯宝、冼夫人为代表的汉越领袖，长期推动民族通婚，也为粤语的进一步发展提供了重要基础。

第三次移民潮对广府文化和粤语的成熟影响更为深远。唐末和五代时期，北方战乱频繁，汉人避祸南下，均以珠江三角洲地区为目的地。北宋末年、南宋之初，金人和元人相继入侵中原，使得第三次移民潮来临。两宋移民过程中，随着唐代大庾岭道的开通，南雄珠玑巷成为南下移民的首个定居地，其后移民又陆续南迁到珠江三角洲各地。大庾岭成为第三批移民的主要通道，珠玑巷也成为珠三角先民的精神故园。按照民系划分的其中一大原则"在一定的时空背景下，某一稳定居民共同体，其人口数量一般不低于同样背景下土著居民人数，通常使用'客户'概念表示这两者的关系"。外来移民没有土地，在北宋元丰年间的珠江三角洲、西江流域，客户占当地人口总数过半以上，成为当地居民的主体。如此高比例的移民人口聚族而居，从而构成庞大的族群群体。此时，来源于南下移民的稳定居民共同体，源于珠玑巷南迁时形成的强烈自我认同意识，以及在共同生活中形成的独特心理素质和文化范式，区别于原住民的方言系统——粤语，也在宋代初步成形。

唐代，移民中不少被贬的官员、文人的南来，使得本土语言进一步接受中原汉语的语音和词汇。唐末宋初，粤语已经成为一个独特的语系，在构词、语法、读音等方面基本自立门户，较少吸收中原语言了，其语音、词汇大体奠定了当今现代粤语的基础。至宋代，粤方言形成规范的语法，并日渐书面化，开始对同化产生抗拒作用，并开始按照自身的发展规律向前发展，与中原汉语的距离越来越大。因此，有学者认为："宋代的粤方言，大概已经与现代的粤方言相去无几。它所用的语音和词汇，可能已奠定现代粤语的基础。"粤语已经和北方汉语语音相去甚远，广州与珠江三角洲一带也成为粤语流通的主体区域。至明代粤语已经基本与现代粤语大体相同。随着清末广府人与外国人的交往增

多，以及广府人漂洋过海定居者日渐增多，粤语的辐射影响力也日益扩大。

二、粤剧与广府文化

鱼肥蔗壮、果硕粮丰，河网交错、美丽富饶的珠江三角洲地区孕育了广府文化。粤剧，正是在这片土地上生长出来的南国红豆。从桑基鱼塘到晒场谷堆，从蕉林茅舍到古榕船埠，社火如昼，笙歌达旦，到处缭绕着热情如火的技击比拼、清雅典丽的粤声粤韵，那激越的大锣大鼓叩击人心，那缠绵的唱做声情感人肺腑。

戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。各民系的划分与方言、文化等因素密不可分，而各剧种的形成也与流行区域的方言、风俗习惯、文化心理等息息相关。“从最广泛的意义来说，任何一种戏曲，其起源都局限于一定地域，采用当地的方言，改造当地的民间歌舞而成。”

作为综合艺术，粤剧在其萌芽、发生、发展的历程上都与广府民系文化紧密相连，无论是艺术形态的演变，或者是演出形制的变迁，都呈现出鲜明的艺术特色和独特的文化内涵。一方面，粤剧孕育于广府文化的传统土壤，成长中不断吸收着广府地区的民俗文化和民间文艺的养分，在广州、香港等城市中接受近代文化变革的滋润得以新变，成为广府地区雅俗共赏的娱乐文化，流淌着广府文化的民俗文化血脉，是广府族群共同的文化印记。另一方面，广府文化特质对粤剧也产生着深刻的影响，广府文化中的包容、创新、务实、重商、多元等精神特质，使得粤剧在发展道路上不断新变，例如20世纪初以来不断勤演新戏，引进西洋乐器，大量借鉴电影、文明戏的表现手法等等。

1.“南国红豆”的得名

王维《相思》诗云：“红豆生南国，春来发几枝。劝君多采撷，此

物最相思。”



植物红豆子

红豆，又名红豆子，落叶乔木，羽状复叶，种子小而圆，色红带黑，光泽美观，又称“相思子”，其树称“相思树”或“相思木”。相传古代有一位女子，因丈夫死在边地，哭于此树下而死，化为红豆，人们便称其为“相思子”。

粤剧是广东省三大地方戏曲剧种之一，早期称本地班、广东大戏，形成于岭南地区广府民系聚居的珠江三角洲一带，流行于广东、广西、香港和澳门，历年来传播至东南亚、美洲、大洋洲、欧洲等广府华侨的聚居地。1957年5月17日，周恩来总理在“昆剧《十五贯》座谈会”上的讲话中谈到粤剧改革时说：

> 粤剧也是受了批评以后奋斗出来的。广东粤剧团代表在中南区汇演时受了批评，参加全国戏曲观摩演出后，回去就革新，1954年我看了粤剧，演得比较好，有很大进步。现在行家马师曾回来了，气象就更不同了，更进步了。粤剧也有它自身发展的历史，过去我们只看到它的缺点，要求过高，对粤剧的艺术性和人民性忽视了。现 在他们埋头苦干，不怕受挫，和老艺人结合搞改革，局面马上改观， 使粤剧发出新的光彩。昆曲是江南兰花，粤剧是南国红豆，都应受 到重视。

从此，粤剧有了“南国红豆”的美称。

2.粤剧声腔与粤方言

粤剧何时形成？怎样形成？历来众说纷纭。大多数学者认为，是本地班吸纳外省入粤戏班的戏曲声腔，易语而歌使之本地化，再进一步融入本地歌谣小曲，便形成了早期粤剧。由于以梆黄为主要声腔，那么粤剧应该孕育成长于本地戏班之中，而成熟于梆黄使用之时。从明末出现“本地班”起，历经清初数朝，使用过“广腔班”“锣鼓大戏”“广东大戏”“广府戏”等各种称谓，到清咸丰年间，该剧种已拥有鲜明的地域特色，至20世纪初被正式定名为“粤剧”。外来声腔被本地化成“广腔”的过程，也正是粤剧一步步从无到有形成自身特色的过程。一地有一地之喜好，外来文化只有适应当地的审美传统，才能落地生根。

戏曲与方言的关系密切。众所周知，戏曲剧种的首要区别在于声腔的不同，而声腔的流播和演变往往又与地域、文化、民俗及方言差异密不可分。粤剧的基本声腔曲调以梆子、二黄为主，兼唱高、昆牌子。在不断本地化的过程中，吸收广东地方的民间说唱，如南音、粤讴、龙舟、木鱼、板眼，以及广东音乐等小曲杂调，但仍以梆黄为主要声腔。在中国戏曲的众多地方剧种中，除去昆曲、京剧等能产生全国范围的影响外，绝大多数的戏曲剧种都具有鲜明的地域特性，并仅在一定的区域内流传。粤剧也不例外，其流播区域为粤方言地区，主要流行于广东省的广州、佛山、深圳、珠海、江门、湛江等地区，广西壮族自治区东南部和南部的南宁、梧州、玉林等地区，香港特别行政区、澳门特别行政区等粤方言地区。虽粤剧在早期使用舞台官话演出，直到清末民初才逐渐使用粤方言演唱，但粤剧的流行区域基本与粤方言分布区域重合。粤剧的海外传播图景，也基本和使用粤语的广府华人迁徙定居的路线和区域一致。

3.粤剧演剧习俗与广府民俗

粤剧的发展史本身也是一部广府文化传承的历史，兼容并包的表演手段、顺口可歌的音乐风格、包罗万象的剧本内容，均是在不断传递与叠加过程中丰富起来的。粤剧一直活跃在广府地区，成为当地人民文化生活中的重要组成部分。粤剧是农村重大节庆不可或缺的文化仪式，是地区节日、宗族庆典、宗教祭祀重要的活动内容。在珠三角地区，以“私伙局”为代表的民众性粤剧活动非常普遍。以某户家庭成员为核心，私人出资购买乐器设备，自愿地组成团体，活动地点、时间灵活多样。到现在为止，自娱自乐式的粤剧演出活动依然层出不穷，在珠三角地区一带城乡就有不少。

任何一种地方戏曲，都由其所在地域的审美传统所制约，并在一定时期内表现出此地的社会文化心理。社会文化心理是经过遗传积淀下来的传统的思维模式、生活经验、审美心理等原始心理印迹的集合，在人们的审美领域中发挥着重要的作用。粤剧自萌芽以来，一方面经过多年的社会审美塑形，形成了独特的鲜明地域特色；另一方面又传承了广府文化传统，也成为广府粤语族群文化认同的载体。

粤剧演出形制与广府民俗文化活动关系密切，岁时节日、宗族祭祀、神功诞期、建醮庆典是粤剧演出最原始、最重要的场合。日本学者田仲一成认为，中国戏剧中歌舞、科白、动作及戏剧结构等形式均产生于春祭，而戏剧的故事内容则产生于秋祭。粤剧是农村重大节庆不可或缺的文化仪式，粤剧“春班”的演出，就集中在春节前后，粤剧例戏更带有地域传统祭祀活动的色彩。一年四季的神诞、打醮，年复一年的宗族祭典、祈福酬愿，这些与广府民众密不可分的演出场合，构成了粤剧戏班的组班、散班相对固定的时间节点。此外，粤剧艺人信奉的戏神，不少也是从民间崇拜中转借演变而来，如华光大帝。

4.粤剧艺术形态与广府民间文艺

粤剧在艺术形态上，也反映了广府民间文艺的传承和辐射。广府地

方音乐的促进与粤剧音乐的特色形成有着重要关系。广府民间歌谣比较丰富，仅粤语地区就有木鱼、南音（广东南音）、粤讴、板眼、芙蓉、咸水歌等多种形式，这给了粤剧以不同的营养和滋润，维系着该地区传统文化的传承。广府地方曲艺粤曲与粤剧的关系密切，其音乐曲调、板式等方面与粤剧基本相同，其唱腔和语言的演变过程也和粤剧同步。作为南派武术发展的中心地带，广府地区流行着洪拳、刘家拳、蔡家拳、李家拳、咏春拳等多个主要拳种。粤剧武戏与南派武术同源共生，据说咏春拳为粤剧祖师摊手五所传，其中“摊手”既为咏春拳的一个套路，同时也是粤剧南派武戏中常见的手势。广府地区的牙雕、广绣、木雕、砖雕、灰塑等民间工艺也从粤剧演出中汲取创作素材。粤剧戏服中的蟒、帔、靠、褶等多采用广绣，广绣的发展也与戏服生产有着直接的关系。

在电影传入之前，粤剧是广府地区最为重要的娱乐形式之一，也承载着这片土地上鲜活的文化基因和悠久的审美传统。在香港由电影放映业发展到电影制片业的过程中，粤剧为电影在广府地区的生长提供了足够养分，滋润着新生的电影业。粤剧电影，就是电影在广府地区落户时，在其实现本土化过程中的产物，不但见证了外来电影如何拥有了新的表达形式，也同时影响着广府大众原有的传统娱乐——粤剧。

5.粤剧传播特点与华侨文化

粤剧，不但扎根于岭南本土，还流布于海外。其传播年代之早，流播地域之广，发展形式之多，产生影响之大，形成了粤剧在异国繁衍发展的独特现象。在历代与海外的频繁交往中，广东珠江三角洲一带的广府籍人士便到邻近的东南亚或远赴美洲谋生，粤剧戏班也随之漂洋过海。随着时间的推移，在海外谋生的粤剧艺人越来越多。他们或作短期逗留，或作经年演出，有些则定居下来，或组织戏班、建立社团，或经营戏院，或设馆授徒，从此世代相袭，在海外传播粤剧艺术。粤剧在海外传播的范围很广，东南亚的新加坡、马来西亚和越南等，美洲的美国、加拿大等，大洋洲的澳大利亚、新西兰等，欧洲的英国、法国、德

国、比利时、荷兰、丹麦、瑞士等，均能窥见粤剧的发展踪迹。

有关粤剧早期历史的文字记载，经历了本地班、广腔、广府大戏等阶段，印证了外来声腔本地化的历史。有趣的是，最早出现粤剧这一称谓的，却是在记录海外演出的材料中。光绪二十一年（1895）李钟珏的《新加坡风土记》，便较早地出现了粤剧二字，记载了“戏园有男班有女班，大坡其四五处，小坡一二处，皆演粤剧”。这从侧面揭示了粤剧在海外流动的过程中，虽身处异地，却也在流动中慢慢被塑造。尽管本土的粤剧还没有被定名，但在海外演出是为了与其他剧种区分，被称为粤剧。

从某种意义上，粤剧史实际是一段不断流动的历史，其海外演出一直未曾真正停止过。个别艺人或成团戏班来来往往，蓬勃的粤剧演出活动，一方面为广府华人社群提供了不可多得的娱乐，另一方面也为竞争激烈的珠江三角洲粤剧市场拓展出一片新的天地，拓宽了粤剧的生存空间以及文化接触面。粤剧在粤籍社群中所扮演的文化角色带有强烈身份认同印记。粤剧的流动，不但带来艺术的传播，更是这些海外华侨的情感纽带。乡音乡情，是客居异乡的最好慰藉。“有华侨的地方就有粤剧”，有人这样来概括粤剧的跨国传播情况，这虽非严谨之说，却能从中窥见粤剧在广府文化所担当的角色。

三、粤剧剧目与广府文化

粤剧剧目丰富，据香港学者梁沛锦三十多年前的统计，其总数多达13000多部，收入其《粤剧剧目通检》的剧目著录有11360部。此外，还有数量相当可观的一批没有文字剧本的“提纲戏”，由历代艺人口传心授流传下来。这样庞大的剧目数量，在中国任何一个戏曲剧种中都是独一无二的。在这海量的剧目中，既有沿袭自外江戏的剧目，也有依靠提纲戏的即兴演出诞生的剧目，更有百年来依靠剧作家创作的剧目。

粤剧剧目数量众多，题材广泛，地方色彩浓烈，且善于吸收外地、外国优秀文化艺术为己用，其思想内容和编剧手法与时俱进。此外，通观不同时期的粤剧剧目内容，均能体察出粤剧与广府文化之间息息相通的文化气脉，以及海纳百川、包容并举的创新精神。

1.粤剧剧目来源

粤剧剧目大致由六方面组成：一是源自宋元南戏、元明杂剧及明清传奇剧目（包括昆弋流行剧目），如《西厢记》《搜孤救孤》《李仙刺目》《韩湘子夜送寒衣》《浣纱记》《百花亭赠剑》《昭君出塞》《苏秦不第》等；二是“外江班”入粤时带进来并在本地流传的剧目，如汉剧、徽剧、京剧等剧种移植过来的“江湖十八本”——《一捧雪》《二度梅》《三观堂》《四进士》《五登科》《六月雪》《七贤眷》《八美图》《九更天》《十奏严嵩》《十二道金牌》《十三岁封侯》《十五贯》《十八路诸侯》等；三是广府班艺人吸取外江班本、提纲戏，在艺术实践中反复加工、重新编排所形成的剧目，如“新江湖十八本”“大排场十八本”等；四是根据本地民间传说、地方掌故、稗官野史编成的剧目，如《梁天来》《隋唐演义》《杨家将》《小青吊影》《泣荆花》《薛仁贵征东》《夜吊白芙蓉》《王大儒供状》《山东响马》等；五是直接取材于现实社会生活、政治时事，如《温生才打孚琦》《火烧大沙头》《秋瑾》等；六是取材于外国电影、戏剧、小说的剧目，如《胡不归》《白金龙》《璇宫艳史》《贼王子》《罗密欧与朱丽叶》等。

粤剧传统剧目主要是反映帝王将相、草莽豪杰、才子佳人以及村巷闾里人们的生活际遇，其中大量剧目反映了人民的思想感情，具有鲜明的大众性，但也有不同程度的封建说教。由于受社会现实影响，戏班在不同历史时期上演传统剧目时，其题材选取的侧重点和思想内容的倾向是有所变化的。如清道光、咸丰年间，广东的民族矛盾和阶段矛盾日深，各地经常发生农民暴动，影响所及，广府班编演了很多官逼民反、上山聚义、劫富济贫、除暴安良的剧目，如《黄花山》《黄彦章撑渡》

《大反鸡林国》等。

2.粤剧剧本体例

早期的粤剧剧本有两种，一种是有固定的本子，如“江湖十八本”，现存剧本虽不全，但保留下来的本子，唱词和道白都相对完整严谨。其他诸如《琵琶行》《百里奚会妻》《伯牙琴诉》等，不但都有定本，而且唱白极其工整，结构也相当严密。这类有固定本子的剧目，为数也不少。另一种剧目，则只有“戏桥”故事情节，曲白由演员自己去发挥，凭演员功底和小聪明，便可应付过去。这种提纲戏，只有一个粗略的提纲，因之伸缩性较大，演员功底好、情绪饱满时，可以着意创造；演员情绪不佳时，可以偷工减料，马虎应付。在未有专业编剧人员之前，每个粤剧戏班只有一个“开戏师爷”，文字水平不高，因之在“搭桥”时，只开列了一个提纲，曲白由演员自己创造，这种戏桥很简单。例如在一些才子佳人戏中，常常套用这样一个戏桥：书生落难，员外相救；小姐怜才，私订终身；赠金上京，书山高中；衣锦还乡，夫妻团圆；等等。

按照艺术形式区分，粤剧剧目还可以分为“出头戏”和“正本戏”两种类型。出头戏指独立的短剧或从冗长的连台本戏中精选出来的单折戏，在思想内容或演出艺术上具有一定特点，可以相对独立的剧目，多属著名演员的首本戏，如《三娘教子》《五郎救弟》《六郎罪子》《罗成写书》《仕林祭塔》《酒楼戏凤》《打洞结拜》《仁贵回窑》《平贵别窑》《李忠卖武》等。而各个行当也有自己的出头戏，如小武的《凤仪亭》、花旦的《三娘教子》、武生的《六郎罪子》等。自清末至20世纪20年代，出头戏颇为盛行，且多在夜间演出，深为观众喜爱，直至省港班竞演新戏，才逐渐不再时尚。正本戏指整本戏，是有头有尾，故事完整的长剧。正本戏多属只有基本情节、重要关目，无固定详细曲文的提纲戏，也有由多个精彩的出头连缀而成的长剧，这类连缀出头的长剧，有些也有固定的曲文，如《薛平贵》《高平取级》等。正本戏常用上各种排场，有较为完整的故事，颇为精彩的表演，多在日间演出，一天演

完。

3.清末民初的粤剧剧目

清末民初，粤剧出现了被称为“开戏师爷”的专业编剧者，一些文人学士也参与到编写剧本的行列中来，有才华的艺人兼职编剧也日渐增多，新剧目的创作日益活跃。

广东是辛亥革命运动的策源地，革命志士运用包括粤剧在内的戏剧形式进行革命宣传鼓动一时成为风气。为了使古老的粤剧艺术适应时代的需要，兴起了从剧目入手的粤剧改良活动。晚清，一代学者运用传统杂剧和粤剧班本的形式撰写了一批案头剧本，宣传资产阶级民主革命主张，如《新罗马传奇》《广东新儿女传奇》等。辛亥革命前后，一批新学志士和志士班演员，撰写改良新剧，组织志士班粉墨登台。粤剧职业戏班群相仿效，搬演、编演有爱国倾向、反映现实社会生活的新剧。

在辛亥革命前后近二十年间，粤剧产生了一批表现辛亥革命时期的重大事件，以及以移风易俗、激励爱国为宗旨的新剧。其题材大概有四类：一是歌颂历史上英雄人物，宣扬爱国主义，激发人民起来反对清廷封建统治，如《文天祥殉国》《袁崇焕督师》等；二是反映现实革命斗争，号召人民投入反清运动，如《温生才打孚琦》《徐锡麟刺恩铭》《云南起义师》等；三是反对封建迷信和烟（鸦片）、赌、嫖陋习，如《盲公问米》《与烟无缘》《赌仔回头》《嫖客自叹》《警晨钟》等；四是揭露贪官污吏的腐败和剥削阶级的罪恶，同情劳动人民的悲惨遭遇，如《地府革命》《骂城隍》《贼官现身》《虐婢报》《火烧大沙头》等。

4.中华人民共和国成立前的粤剧剧目

省港班兴起后的20世纪二三十年代，粤剧自身也面临各类艺术品种尤其是电影的挑战、冲击，甚至一度出现危机。为了求生存，谋发展，

当时各戏班争相网罗编剧，竞相编演新剧目。太平剧团专门设立编剧部，开启了建立粤剧编剧机构的先河。当时的专业编剧工作者以及艺人和其他文化人兼任的编剧工作者多达近百人，涌现了一批很有才华的优秀编剧。他们发扬志士班时代粤剧改良的精神，采用话剧、歌剧的分幕、分场的编剧方法，并根据艺人的艺术特色"因人写戏"，或改编传统剧，或把传统提纲戏整理成曲白齐备的剧本，或采撷历史故事、神话故事、民间传说以及现实生活故事编写新戏，或将外国电影、戏剧、小说和其他剧种的剧目改编为粤剧。

当时，新编的粤剧剧目数以千计，粤剧舞台上琳琅满目。代表一时风气的剧目有《泣荆花》《姑缘嫂劫》《白金龙》《苦凤莺怜》《佳偶兵戎》《贼王子》《璇宫艳史》《刁蛮公主戆驸马》《神经公爵》《斗戏姑爷》《胡不归》，等等。这些新编剧目的题材和思想内容大都具有贴近时代、贴近民众，千方百计满足观众变化着的艺术欣赏情趣和审美要求的特点，即使是改编自外国作品的剧目如《白金龙》《璇宫艳史》《贼王子》等，也都是借外国题材、异域生活，经过民族化的处理，反映当代中国人的思想感情、意志愿望，以达到惩恶扬善、移风易俗的目的。

从"九一八事变"至抗日战争期间，粤剧界激于民族大义、爱国热情，编演过不少讴歌爱国、斥责汉奸，反映人民抗御外敌呼声的剧目，如觉先声剧团编演的《岳飞》，以及《貂蝉》《王昭君》《杨贵妃》《西施》等"四大美人"戏。该团在1938年演出《貂蝉》时的说明书上写道：

> 欲国不亡，先振人心，戏剧更负社会教育之重责，系哀乐盛衰之机枢，欲使吾民兴爱国之热忱，挽狂澜之既倒，不有斯作，何认洽衷，观者取其正义而扩其精神，抗战兴邦，赖此多关。

可见其创作演出的目的显然是为了配合抗日战争的。太平剧团在香港沦陷前编演《洪承畴》等剧，在剧中痛斥无耻卖国投敌的行径。万年青剧团编演《十万童尸》，借古喻今，用《赵氏孤儿》的故事，影射日

寇惨无人道地屠杀中国人民的罪行。总之，这个时期粤剧艺人编演的表现爱国抗日思想的剧目，多不胜数。抗日战争胜利后，影响比较大的新编剧目有具有讽刺时政含义的《甘地会西施》以及《情僧偷到潇湘馆》等。

5.中华人民共和国成立后的剧目政策

中华人民共和国成立后，艺术团体和编剧工作者在“百花齐放”“推陈出新”的方针指引下，贯彻执行“现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举”的剧目政策，对传统剧目在批判地继承的基础上进行整理改编，“取其精华，去其糟粕”，使一批传统戏成为保留的优秀剧目。在新编历史剧方面，也编演了一批较有影响的优秀剧目。

20世纪50年代初期，粤剧滥编、滥演的问题比较严重，不少演出剧目粗制滥造，内容芜杂。在“改戏、改人、改制”工作中，编剧工作者积极投入当时称为“新粤剧”的剧目创作，为农村土地改革、城市民主改革、移风易俗以及抗美援朝、保家卫国的宣传教育服务，也促进了粤剧舞台的净化。新粤剧剧目一部分根据北方解放区的流行剧目改编，如《九件衣》《白毛女》等，更多的是根据现实生活题材编撰，如《珠江泪》《愁龙苦凤两翻身》《牛仔裤》《三打节妇碑》《木头夫婿》《翻身雪恨快人心》《李新玉》等。

1953年，先后整理出《二堂放子》《平贵别窑》《昭君出塞》《苦凤莺怜》《秦香莲》《梁天来》《马福龙卖箭》《三帅困崤山》《七状纸》等优秀传统剧目，创作改编了《搜书院》《柳毅传书》以及《红花岗》《刘胡兰》等优秀的历史剧和现代戏。发掘传统剧目工作也颇见成效。1954年，广东省、广州市派出粤剧传统剧目工作小组，到粤西搜集记录粤剧传统古老剧本《闵子御车》《贺寿》《三娘教子》《附荐何文秀》等。

1958年到1965年，粤剧剧目工作道路曲折。受“反右”斗争扩大

化、“大跃进”放文艺“卫星”和“以现代戏为纲”口号的影响，粤剧舞台剧目贫乏，色彩单调，质量下降。1959年周恩来总理作了《关于文化艺术工作两条腿走路问题》的重要讲话。随后“现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举”的剧目政策得以确立，粤剧剧目重现繁荣。1962年秋开始强调“千万不要忘记阶级斗争”，1963年提出今后文艺工作的主攻方向是“写现代”“演现代”，于是发掘传统剧目工作无法继续，新编历史剧的创作也停顿下来。1964年以后，舞台上只剩下清一色的现代剧。

从中华人民共和国成立到1966年，在大批粤剧新编剧目中，《搜书院》《关汉卿》《山乡风云》最能体现粤剧创作和改革的成果，是这个历史时期粤剧最优秀的代表作。1966年开始的“文化大革命”十年中，传统剧目不能演出，现代戏创作在“主题先行”“三突出”“三陪衬”之类的创作思想和创作方法钳制下，也只能产生一批概念化、公式化的作品。

6.新时期的粤剧创作

1978年十一届三中全会召开后的，粤剧开始复兴。为了繁荣戏剧创作，文化部重新确认“三并举”的剧目政策，国家、省、市文化行政部门和文化艺术团体制订了一系列激励艺术创作的制度和措施，建立永久性的国家、省、市三级权威奖项。出版部门为作者提供多种多样的作品发表园地。所有这些都为粤剧剧目创作提供了良好的条件。粤剧编剧工作者遵循实事求是的思想路线，解放思想，勤于学习，投入生活，出现了思想活跃、创作活跃、勇于创新的局面，创作了一批思想内涵丰富、艺术特色鲜明的剧目，不仅受到观众欢迎，还获得各个级别的奖项。

历史故事剧的创作，遵循唯物史观，注重人性和人民性的发掘以及表现手段的创新，出现了一批立意新颖、多采多姿、生动感人的剧目，如《三脱状元袍》《梦断香消四十年》《昭君公主》《吴起与公主》《南唐李后主》《顺治与董鄂妃》《睿王与庄妃》《金陵残梦》《女驸马》《草莽英风》《双雄闹殿》等。这个时期，编剧特别重视广东地方

历史题材的创作，《魂牵珠玑巷》《一代情僧》《伦文叙传奇》《锦伞夫人》等剧目，就是其中佼佼之作。

现代戏题材十分丰富，有反映民主革命斗争的作品，如《粤海忠魂》；有用新的视角表现20世纪50年代民主改革的剧目，如《兰苑恩仇》等。多数的剧目则是反映“文化大革命”时期和改革开放后广东、广西的社会生活。由于编剧挣脱了形而上学、教条主义、公式化、概念化的思想束缚，在作品中真切而理性地揭示社会矛盾，着意写真实的人，在时代性、思想性和艺术性的结合上颇有造诣。影响较大的作品有《白燕迎春》《情系中英街》《土缘》《月到中秋》等。

7.香港粤剧剧目概况

中华人民共和国成立前，香港与内地的粤剧事业融为一体，戏班自由往来演出，艺人相互组班登台，编剧流动于两地，剧目更是供共同选用的。这种状态到20世纪50年代初才结束，内地与香港的粤剧才进入各自发展的阶段。1949年前后，香港地区除上演传统剧和20世纪30年代剧目外，有大量改编自外国电影、歌剧的粤剧剧目，其中较有影响的是改编自意大利普契尼同名歌剧的《蝴蝶夫人》。然而，比较受欢迎的却是苦情戏和感官刺激性强的剧目，如新编的《凄凉姐妹碑》以及《肉山藏妲己》等。

1952年后，香港粤剧趋淡，为了扭转颓势，粤剧界从提高剧本质量入手，编写新兴剧目，以图重振班业。首先，编剧配合剧团逐步实行两小时演出的改班制，把原有的一些剧本去芜存菁，以适应香港快节奏的社会生活。另一方面，编剧配合伴奏乐队体制和舞台的灯光、音响、美术的革新需要进行，剧本为各项艺术革新留下合理的空间。最为重要的是编剧因应观众欣赏心态的改变，以新的视角选取历史故事题材，提炼蕴含时代意味的思想内容，并根据主演者的艺术特色，编写了一批文学性较强，桥段引人入胜，曲牌顺畅，唱白通俗又富文采的剧目，其中以

生旦为主角的爱情戏和家庭伦理剧居多。

从20世纪50年代中期以后的近二十年间，香港的粤剧市场虽然是盛衰交织，但这个时期所产生的优秀剧目，却影响深远，如《帝女花》《紫钗记》《再世红梅记》，这三个为仙凤鸣、雏凤鸣剧团撰作的剧目，对这两个剧团艺术风格的形成起了重要作用，一经上演，就深受观众欢迎，其影响还远播东南亚和美洲的粤剧艺坛，数十年历演不衰。此外，《万世流芳张玉乔》《梁祝恨史》《一把存忠剑》《光绪皇夜祭珍妃》《双仙拜月亭》《雷鸣金鼓战笳声》《凤阁恩仇未了情》《无情宝剑有情天》《碧血写春秋》等也是各具特色、颇有影响的剧目。

20世纪70年代末以来，香港的粤剧事业受内地改革开放和粤剧团体艺术改革成果的积极影响。香港回归后，特区政府又加大了对粤剧事业的支持，出现新的气象。这个时期，香港成长起新一代的编剧，粤剧名伶也积极投身编剧。一方面，更加重视对粤剧传统艺术的继承，着力挖掘传统剧目，利用民俗文化节日，连年搭台演出“神功戏”，把已多年少演的《玉皇登殿》《香山大贺寿》《天姬送子》等传统例戏搬上舞台。1992年，香港又策划举办“两广南派粤剧汇展”。与此同时，香港粤剧界也进行探索性、创新性的剧目创作，产生了《唐宫恨史》以及根据莎士比亚名剧《麦克白》改编的《英雄叛国》等剧目。

第二章 粤剧的文化寻宗

广府民系是中原移民和岭南土著居民相融合所产生的，形成始于秦代，到宋代历经南雄珠玑巷等迁移浪潮，初步建立稳定的居民共同体、强烈的自我认同意识，以及独特的心理素质和文化范式这三个衡量民系形成的标准。明清两代，广府民系进一步发展和巩固，逐渐形成开放、务实、善变等三者互相联系的主要特征，并通过人口的流动，把广府文化传播扩散开去。

粤剧作为广府文化的佼佼者，也经历了与广府文化形成时的类似过程：外来艺术形式从南下，与本地艺术形式结合，最终呈现出鲜明的地域特色，成为新的独立艺术形式。一方面，要考察粤剧血脉中广府文化因子，就必须从粤剧声腔和舞台语言入手，进而顺藤摸瓜地观察粤剧演剧习俗、粤剧艺术形态、粤剧传播特点与广府文化诸多层面千丝万缕的关系。另一方面，神州大地上诸多剧种之间最大的差别就在于方言与声腔的结合，因此要确立粤剧发生、发展的时间，就应该从考察粤剧声腔入手。清中叶以后，广东戏班以梆子腔（秦腔）、弋阳腔（高腔）和昆山腔为主要声腔，铸成了粤剧的雏形。之后，又开始融入皮黄（西皮、二黄）和民间歌谣，并逐渐自成一格，形成了以板腔体结构为主、曲牌体结构为辅的唱腔系统，到清末民初广州方言取代戏棚官话成舞台语言，从而完成其外来声腔的地方化衍变。

粤剧的形成和发展，经历了从官话到方言，从假嗓到真假嗓结合，

从梆黄分流到梆黄合流，从板腔、曲牌并用到板腔、曲牌联缀等比较长期而复杂的演变过程。在发展和成熟的漫长过程中，粤剧的现状已与历史原貌变化颇大，判然有别，在演变过程中形成了鲜明的地方特性。粤剧在文化基因上寻宗溯源，反映出广府民系开放、务实、善变的文化特征，从而也实证出粤剧作为地方剧种在广府民系中的文化影响力。

第一节 昆弋皮黄各擅长

一、粤俗好歌——明代以前的歌舞演出

广府文化的核心地带是珠江三角洲冲积平原，地处南海之滨，水网纵横，土地肥沃，气候温暖，雨量充沛，四季宜人，农肥渔盛。广府地区的歌舞传统溯源甚远，早在新石器时代晚期，沿海地区的先民便制作出鱼埙等乐器。商代的马坝舞蹈纹陶片记录了岭南先民们高歌欢舞的场面。汉朝，赵佗在广州建立南越国。随着中原人士的持续入粤，中原音乐被带进岭南，成为南越国宫廷礼乐中的一部分，加上南越羽人乐舞相配，演奏祭祀庆典音乐，成为南北文化交融的典范。赵佗曾在广州越秀山上建筑了越王台，又名朝汉台。唐朝诗人许浑在《冬日登越王台怀归》中写道："月沈高岫宿云开，万里归心独上来；河畔雪飞扬子宅，海边花盛越王台。"南宋杨万里则诗云："越王歌舞春风池，今日春风独自来。"从历代文人的诗句中，可以想象出越王台历代都是供歌舞娱庆之用的演艺场所，直到清代仍流传下"越王古台阴，春暮复登临；割据无秦汉，沧江自古今"；"歌舞冈前辇路微，昌华故苑想依稀"等诗句。

公元前111年，汉平南越时，火烧南越国都城，地上宫殿楼阁付之一炬，荡然无存，以至于后人研究南越国往往只能从史料中搜寻只鳞片爪。1997年，广州市文化局在中山四路办公旧址的基建工程中，意外发现了南越国王宫御苑。这是何等惊人的发现！在这里，甚至每块砖都可能改写中国的建筑史和园林史。这里出土的文物珍贵，可谓价值连城。南越文王墓出土的乐器有铜、石、陶、丝四大类，能看到钟、鼓、瑟、磬等礼乐器具；出土玉制舞人多件，其中圆雕跪姿舞人，头上梳有横螺髻，扭腰并膝，舒展长袖，是典型越女跳楚人长袖舞的形象。

同样是在1997年，在广州南越王宫遗址中，人们发现了印有“官伎”字样的瓦片，推测这应是南越王宫内艺人遗物，也说明南越国宫中曾供养着一批为宫廷演出的艺人。伎者，歌女也，兼指舞女。两千年后的今日，隔着博物馆厚厚的玻璃观望那块印有“官伎”字样的瓦片，人们仿佛穿越亘古的时空，拨开岁月的烟尘，那美艳的歌姬舞娘，轻歌曼舞，正朝人们盈盈地笑着。清初岭南名士番禺人屈大均在《广东新语·粤歌》中感慨道：“粤俗好歌。凡有吉庆，必唱歌以为欢乐。”这很好地概括了岭南人喜歌善舞的民间风俗。粤俗好歌，粤人善歌，广府人心中那颗戏剧的种子早已深深埋藏。



南越国王宫御苑出土的官伎瓦片

自汉末以来，北方战乱频繁，中原百姓纷纷南下避祸，迁移到岭南

居住者众，加上许多官宦显贵文人被贬岭南，更带来中原的文化习俗。此外，唐代广州设市舶司后，便成为南方对外交通贸易的重要港口和商业城市，经济繁荣，交通方便，有利于地方民间艺术的发展和南北文化的交流。唐宋以后，全国各地商人携重金南下入粤，各省入粤的流动艺人“路歧人”也南下游艺，到广州地区的城乡演出。唐代，南海太守畜养家庭戏班，经常在宴会上娱乐客人。《太平广记》所记录的唐代贞元年间，“时中元日，番禺人多陈设珍异，集百戏于开元寺”。

宋代末年战乱之时，中原民众大量南迁，为珠三角地区带来更为丰富的民间娱乐形式。据记载，番禺地方的习俗，每当中元节时，民间都有百戏演出，官民同乐。《广州府志·杂录》记载了唐宋两代，广州城北的将军庙，每年神会都“作鱼龙百戏，共相睹戏，箫鼓管弦之声达昼夜”。唐代百戏歌舞已经具备较强的故事性，从歌舞表演向戏曲化大大迈进了一步。《续资治通鉴》还记录了广州宋代优伶演出“优戏”的情形：“广州多蜑、猺，杂四方游手，喜乘乱为寇夺。上元然灯，有报蕃市火者，少连方燕客，作优戏，士女聚观以万计。”

广府地区各类迎神赛社的民间习俗，也少不了歌舞表演。南宋诗人、龙图阁学士刘克庄在《广州即事诗》中描绘了当时的场景：“香火万家市，烟花二月时；居人空巷出，去赛海神祠。”“东庙小儿队，南风大贾舟；不知今广市，何似古扬州。”这里所及之海神祠、东庙是位于广州黄埔古港、建于隋开皇十四年（594）的南海神庙（又称波罗庙）。每年农历二月十三波罗诞，均有热闹非常的活动，包括宋代流行的队舞“小儿队”，类似今天少年歌舞一类的表演样式。各式演艺活动自汉唐起便在广府地区民间流传，此类歌舞技艺及简单的戏剧演出，正是粤俗好歌的另一历史写照，也成为粤剧诞生的摇篮。

二、禁戏难禁——明代的戏剧演出活动

元末明初之时，广府地区歌舞娱乐活动的兴盛，均与此时人口流

动、商贸活动、经济发展、城市兴旺等原因密不可分。“广州濠水，自东、西关而入，逶迤城南，径归德门外背城，旧有平康十里，南临濠水，朱楼画榭，连绵不断，皆优伶小娼所居，女且美者，鳞次而家其地，名西角楼。隔岸有百货之肆、五都之市。”“此濠畔当盛，平时香珠、犀象如山，花鸟如海，番贾辐辏，日费数万金，饮食之盛，歌舞之多，过于秦淮数倍。今皆不可问矣。”明代广州的城南濠畔，已经成为优伶小娼聚集地，女旦众多，歌舞繁盛。

生活在元末明初的孙蕡，以《广州歌》描绘了当时的情景：

> 岭南富庶天下闻，四时风气长如春；长城百雉白云里，城下一带春江水；少年行乐随处佳，城南濠畔更繁华；朱楼十里映杨柳，帘栊上下开户牖；闽姬越女颜如花，蛮歌野曲声咿哑……

其中所指的城南濠畔街，便是当时广州城内“有百货之肆，五都之市，天下商贾聚焉”的闹市区。

明成化年间，广府地区民间的娱乐活动更为活跃，尤以演戏为盛。封建统治者眼见民众欢庆演剧、夜夜笙歌，既怕有失大体、有伤风化，又怕惹来祸端、乌纱不保，便以行政手段屡申严禁。据《新会县志》记载，明成化十五年至二十年（1479—1484）时任新会知县丁积，就曾以“乡俗子弟多不守常业，唯事戏剧度日，致丧良心，日就放荡”，而颁布告示要求“今不分上中下户，子弟须令有业，非士则农，勿事戏剧，违者乡老纠之和官府罪之”。从官府颁布的这个反对演剧的通令中，可知道珠三角地区一带已经有乡间子弟以演戏度日为业。“唯事戏剧度日”是何种情怀？如果一种外来的娱乐形式不被当地民众所接受，那么又何来本地人的热情参与？

民间的演剧活动兴盛，不但政府要禁，宗亲也看不过去了。在明成化十七年（1481）所修的佛山石湾《太原霍氏崇本堂族谱》中，能够看到那白发苍苍的族中长者，正三令五申地告诫子弟：

> 一年之景，元宵之灯酒，三月三之粉饰，五月五之龙舟，七月七之演戏，世俗相尚，

难于禁革……七月七之演戏，良家子弟不宜学习其事，虽学会唱曲，与人观看，便是小辈之流，失之大体……后之子孙，遵吾墨嘱。

这段苦口婆心的箴言，为人们勾勒出当时的情形：在佛山一带，演戏已经“世俗相尚”多时，本地的一些青年被外来的戏班吸引，一边观戏，一边学戏。想必那舞台之上的剧目，既有艳情绮丽的牡丹情事，也有梁山好汉的官逼民反，且不说演戏者是否会戏假情真动荡心情，单说那台下观剧人之沉醉迷恋之情，也是无法抵挡的了。这世情，是挡不住的；这人心，也是拴不住的。难怪族绅亦忧，乡党亦怕。

广东提刑按察司副使魏校于明正德十六年（1521）发布《谕民文》称：“不许造唱淫曲，搬演历代帝王，讪谤古今，违者拿问。”官家看来，唱戏度曲是“祸败之机”“愚伪之俗”，因此下令“倡优隶卒之家，子弟不许妄送社学”，并加以限制“为父兄者，有宴会，如元宵浴节，皆不许用淫乐琵琶、三弦、喉管、番笛等音，以导子孙未萌之欲，致乖正教”。

禁是禁不住的，人心所向，人情所动，尘世之美，演剧之乐，已经在生活的呼吸之间。广府地区每逢节庆，民间演剧娱乐便热闹得一发不可收拾。嘉靖三十五年（1556），葡萄牙神父加斯珀·达·克鲁斯（Caspar de Cruz）随商船来到广州城生活了一段时间，其中春节期间的民间游艺演剧让他印象深刻：

他们表演很多戏，演得出色，惟妙惟肖，演员穿的是很好的服装，安排有条不紊，合乎他们表演的人物所需。演女角的除必须穿妇女的服装外，还涂脂抹粉。听不懂演员对话的人，有时感到厌倦，懂得的人却都极有兴致地听。一整晚、两晚，有时三晚，他们忙于一个接一个演出。

这位洋教士的所见所闻，正好与嘉靖三十七年（1558）刻的《广东通志》所记载的广州府正月闹花灯情景相呼应：“鳌山灯出郡城及三山村”，“二月，城中多演戏为乐”。

至明崇祯七年（1634），祖居卫边街（今广州越秀区吉祥路）的广府诗人邝露与好友骑马到五仙观观灯，记述下元宵节在广州城内人流如

织、歌舞表演繁盛的场面：

东粤古扬州，新年竞冶游；月规麋作镜，人迭彩为楼；百花装宝树，万舞杂名讴；逐电骄花马，垂星服幰牛；穗石神羊观，坡山古渡头。

老百姓们，且唱且舞，装扮角色，粉墨登台。南国的红豆子就这样生根发芽，孕育了粤剧这株广府奇花。

第二节 北腔南来育新枝

一、外来声腔南来入粤

虽说红豆生南国，可那粤剧的种子，却是数枝数丫嫁接而来的一株新苗。真正促使广府地区戏曲兴起繁盛的，应该是弋阳腔和昆腔在明代的传入。弋阳腔和昆腔分别是江西弋阳一带和江苏昆山地区的民间声腔，均起源于元代，分别于明嘉靖、万历年间传入广东，推动了本土戏曲文化的发展。

徐渭于明嘉靖三十八年写（1559）成的《南词叙录》说："今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湘、闽、广用之。"弋阳腔源于江西，南下传入广东，成为粤剧声腔中最老资格的音乐组成部分之一。冯梦祯《快雪堂集》中万历三十年（1602）九月间记录有："吴徽班演《义侠记》，旦张三者，新自粤中回，绝技也。""吴伎以吴徽班为上，班中又以旦张三为上。"万历四十三年至崇祯六年（1615—1633），擅唱昆腔的张二乔"随诸优于村圩赛神为戏"，"城市乡落，童叟男女，无不艳称之，以得观其歌舞为胜"。所谓吴徽班就是唱昆腔的徽州戏班。这些名旦角，从江南吴越之地南下广东，唱的是正宗水磨调昆腔，演时眼角眉梢风情万种，其精湛绝伦的演技打动了南粤观众。

从以上两则记载，可知弋阳腔和昆山腔先后在嘉靖和万历年间传到广东，也是广东本地现在所知最早南来落户的两种声腔。虽然演戏被视为小辈之流，却得到广府民众的喜爱。自明代中叶以来，弋阳腔、昆腔等声腔在广东地区广为流行。及至明末，在广州、佛山一带出现了由本地人组成的戏班，他们的演出便不可能是纯正的弋阳腔或昆腔，而是吸

收了多种外省戏曲唱腔、音乐，官话方言混杂，并融入了本地歌谣的大杂烩。从明嘉靖《广东通志》记载节俗称："二月，城市中多演戏为乐，谚云'正灯二戏'。"在手工业发达的广府地区中心城镇广州、佛山，各地客商云集，神诞节日各省戏班到来演戏之风俗更盛。

本地人不但学唱戏，创作剧本的文人也出现了。明万历年间广州地区已经出现了本地的戏曲作家，番禺才子韩上桂27岁再试不第，移居广州城北，放怀诗酒，填词度曲，创作了《凌云记》等传奇。他晚年"好填南词，酒间曼声长歌，多操粤音"。粤西博罗人张萱蓄有能以《太和正音谱》唱曲的家优黛玉轩，还作有杂剧《苏子瞻春梦记》。虽时至今日，当年那戏如何演，那曲如何唱，已经不得而知，不过，那外来之物已经逐渐被本地化，确确实实成了土产，只是，离粤剧还有好些距离。

二、蛮音杂陈的"广腔"班

明代在岭南最早出现的本地声腔是潮调。然而，广府地区至少在清康熙年间尚未形成具有自身地方特色的声腔，因此屈大均在其《广东新语》中有提到"潮人以土音唱南北曲，曰潮州戏"，却没有提及广府地区的戏曲。至今所能见的史料中，有关广府地区有地方特色声腔的出现，最早记载是清雍正十一年（1733）苏州人绿天《粤游纪程》手稿所记的《土优》一文：

> 广州府题扇桥，为梨园之薮，女优颇众，歌价倍于男优。桂林有独秀班，为元藩台所品题，以独秀峰得名，能昆腔苏白，与吴优相若。此外俱属广腔，一唱众和，蛮音杂陈。凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场，至半，悬亭午牌，诎然而止。掌灯再唱……榴月朔，署中演剧，为郁林土班，不广不昆，殊不耐听。探其曲本，止有《白兔》《西厢》《十五贯》，余俱不知是何故事也。内一优，乃吾苏之金阊也，来粤二十余年矣，犹能操吴音，颇动故乡之怆。

题扇桥在广州城南，与《广州歌》中所记载的惊人的一致，当日那歌姬汇聚之处，已是当时娱乐场所的汇集地。之前的闽姬、越女，已经被明确了职业——女优。这些演戏的女性，想必是身怀绝技，不但貌

美，声如出谷黄莺，且那演技必然动人，催人泪下，感人肺腑。否则，女优们的酬劳，又怎么能多于男同胞们数倍呢？那文人学士，多喜素雅，喜欢那昆腔苏白，对于本地的广腔嗤之以鼻，认为曲调喧哗，不入上流。这是多么狭隘的审美观念。然而，还是要感谢这位绿天先生，没有他笔下的文字，今日便无法窥见当时本地班的影子。

这个时期的本地戏班，按照《粤游纪程》所记，唱的应该是在清代普遍称为“高腔”的弋阳腔，但不同的是，此时已经被本土化处理成为“不广不昆”的“广腔”了。“此外俱属广腔，一唱众和，蛮音杂陈。凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场，至半，悬亭午牌，讪然而止。掌灯再唱……”不用乐器伴奏而用人声帮腔，不就是“一唱众和”吗？这本就是弋阳腔的特征。演唱时夹杂了粤语口音，那是由于演员已经是本地弟子之故，“蛮音杂陈”是可以理解的，毕竟乡音难改。“榴月朔，署中演剧，为郁林土班，不广不昆，殊不耐听。”那听戏的绿天先生祖籍苏州，自小听惯了正宗的昆腔，不免对于夹杂有“蛮腔和高腔”的土班感到不满足，产生“不广不昆，殊不耐听”的感慨。于是，这位绿天先生便称这种广东人所唱之腔调为“广腔”。“探其曲本，止有《白兔》《西厢》《十五贯》，余俱不知是何故事也。”绿天先生是苏州人，往日看惯了昆曲，便只知道南戏、传奇中的《白兔记》《西厢记》《十五贯》等剧目。对于本地新编的剧目，他带有偏见，以至于有“余俱不知是何故事也”，却说明了这本地广腔班中，已出现其特有的剧目了。

不难发现，这种以独立姿态出现的广腔，无疑是吸收了多种外来声腔并通过本地化自成一体的新声腔，得以其形成地重新命名，以区别于原来的弋阳腔、昆腔、秦腔等。但从“一唱众和、蛮音杂陈”等描述看，广腔具有弋阳腔的特点，之所以作者不用弋阳腔或高腔直接称呼，而采用全新的广腔，证明已经是具有广府地方特色的声腔。《粤游纪程》还提到当时在广州演出的戏班中，除少数外来戏班桂林独秀班、郁林土班、昆腔班外俱属广腔，可见当时广腔戏班已经成为主宰广州剧坛的强大势力。

清初，广腔戏班之所以云集广州，占有极大优势，究其原因：一是明末清初，战乱遗祸，贸易交通不畅，能到广府地区演出的外省戏班甚少；二是当时岭南地区的政治文化中心在肇庆，清朝的两广总督直到乾隆十一年（1746）才从肇庆迁驻到广州。以上使得广腔戏班在广府地区有了较大的发展空间，生存环境也较明代时少了被禁的压力。这广腔演出也是有本地规矩的。一处乡村一处例。“凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场”，早期粤剧的艺术风格可由此窥见。大锣大鼓，是广场演出之时招徕观众必需的，先给大家一些甜头，也好让迟来者快步，早到者热情燃烧。

吴炳南写有《羊城竹枝词》：“越王台下种相思，种得相思子满枝；采采相思寄何处，相思愁煞次春时。”这南国红豆的嫩芽已经生长在珠三角的土壤上。弋阳腔、昆腔，嫁接上本地的民俗文风、越俗歌谣，在本地弟子口中，唱出了广调广韵。虽然在今天的粤剧中，弋阳腔、高腔、广腔依然能够找到蛛丝马迹，但相对于在粤剧音乐中占据主要位置的梆子、二黄而言，比重还相对小。然而，这粤剧的源头，这粤剧的根脉，依然可以说是由广腔开始本土化的。

三、外江戏班云集羊城

乾隆二十二年（1757），清政府宣布封闭江、浙、闽三个海关，仅留一个粤海关对外通商。天朝上谕一出，便开启广州一口通商的历史。南来北往，晋商、徽商、洋商云集广州城，丝绸、瓷器、金银首饰、香料、烟草，十三行进出口货贸往来繁盛。广州顿时商机四起，成为全国唯一的通商口岸，全国经营进出口贸易的商人云集广州，各地戏班也随着商人蜂拥南来。晋商、徽商带来的乡音乡情，慰藉了这些身处异乡的客商，也为广州城的娱乐生活增添了色彩。

“外江”是明清时期广东人对外省人的称谓。当时，本地人惯称外省

人为“外江佬”，这样一来，外省入粤的戏班也被统称为“外江班”了。广府舞台各花争艳，徽、赣、苏、湘、豫、桂等六省戏班相继进入，云集广州，带来了高腔、昆腔、梆子、二黄等多种不同声腔，成就一时的戏曲大会演，这也为粤剧的最终形成创造了条件。乾隆二十四年（1759），近百个在广府地区演出的外省戏班在广州魁巷建立了外江梨园会馆。

外江班这个词见诸文字记载，最早当是清人李斗于乾隆末年成书的《扬州画舫录》卷五“新城北录下”：“郡城自江鹤亭征本地乱弹，名春台，为外江班。”而直接提及广东的外江班和本地班者，最早要见于清道光广东梅县举人杨懋建的《梦华琐簿》中的记述：

> 广州乐部分为二：曰外江班、曰本地班。外江班皆外来妙选，声色技艺并皆佳妙。宾筵顾曲，倾耳赏心；录酒纠觞，各司其职；舞能垂手，锦满缠头。本地班但工技击，以人为戏。所演故事，类多不可究诘，言既无文，事尤不经。又每日爆竹烟火，埃尘障天，城市比屋，回禄可虞。贤宰官视民如伤，久申厉禁，故仅许赴乡村般演。

清同治十一年刻本《南海县志》卷二十五“杂录下”载：“自道光末年，喜唱弋阳腔，谓之班本”；“向无曲谱，只沿土俗”；“句调长短，声音高下，可以随心入腔”；“易语而歌”。清人俞洵庆成书于光绪十年（1884）的《荷廊笔记》里说：“凡城中官宴赛神，皆系外江班承值。其由粤中曲师所教而多在郡邑乡落演剧者，谓之本地班，专工乱弹秦腔及角抵之戏。”上文均比较详细地记录了清代广东的外江班和本地班的演出活动及艺术特色。

时至今日，广州的越秀山上、五层楼外，在广州博物馆两边的走廊里，立着许多石碑，或斑驳，或清晰，记载着广州城的段段往事、点点历史。走近一看，有的石碑上面满是戏班之名：姑苏升华班、姑苏庆云班、姑苏万福班、姑苏五福班、姑苏清音班，湖南悦普班、湖南天庆班、湖南集秀班、湖南万胜班、湖南极乐天班、湖南双福班、湖南彩云班、湖南贵和班，安徽保庆班、安徽胜春班、安徽宝名班、安徽贵和班、安徽荣陞班、安徽陞陞班、安徽春台班……



外江梨园会馆碑记

在广州博物馆的走廊上，外江梨园会馆碑记的石碑共有11块，依年代顺次开列：清乾隆二十七年立建造会馆碑记，清乾隆四十五年立外江梨园会馆碑记，清乾隆五十六年立重修梨园会馆碑记，清乾隆五十六年立梨园会馆上会碑记，清嘉庆五年立重修圣帝金身碑记，清嘉庆十年立重修会馆碑记，清嘉庆十年立重修会馆各殿碑记，清嘉庆十六年立重修大士殿碑记，清道光三年立财神会碑记，清道光十七年立重起长庚会碑记，清光绪十二年立重修梨园会馆碑记。此外，还有一块不知名碑记，立于清乾隆三十一年，碑文刻有外江班的班名四个以及洋行班的班名一个，是捐助“花钱”而立碑的。

这些石碑原安置于广州魁巷的外江梨园会馆内。从乾隆四十五年和五十六年所刻两块石碑的碑文可见：“粤省外江梨园会馆始创造于乾隆二十四年”；“初建粤东梨园会馆系乾隆二十四年，值事钟先延、刘守俊等集延各班信众捐金建殿供祀”。由此推算，乾隆二十四年在广州魁巷建立粤省外江梨园会馆，乾隆二十七年建成。

从外江梨园会馆遗留下来乾隆二十七年至光绪十二年的12块碑记看，历年入粤的戏班分别来自江西、安徽、湖南、江苏、陕西、河南六省，有来自江浙唱昆腔的姑苏班，江西的弋阳腔班，湖南的湘班，还有

河南的唱梆子腔的戏班，甚至有广州十三洋行出资组建的洋行班。每年入粤戏班由四五班至十数班不等，最多一年（乾隆五十六年）多达52班。遥想当年，外江班鼎盛之时，广州城内不夜天，夜夜笙歌唱不完。

据乾隆四十五年所立外江梨园会馆碑记记录的“公议条规”中有“各班招牌俱入会馆。凡赐顾者，必期至会馆指名某班，定戏付钱。老城内外戏台十二元，加箱四元……新城外戏台一十二元，加箱四元。下乡开台四元”；“各乡到城定戏，总以先后为主，价高者可做。如不依，查出，其银尽罚入会馆”。由此可知，外江班不仅在广州城内外，而且还到四乡演出。

没有规矩不成方圆。这外江班的公议条规中还有“来粤新班俱要上会入公。如有充官班不上会，官戏任唱，民戏不准”。由此可见，由外省入粤戏班除了参加会馆，在会馆挂牌的民间职业戏班（江湖戏班）外，还有数量不少、不用参加会馆的官班。这些不受此限的官班，便是供广州城内达官贵人们私自享乐的私人戏班。

当年入粤的外江班，主要靠各省来穗的商贾、票友为基本观众。“商客票友少，则戏班生意淡。”乾隆四十五年会馆碑记云：三十四年及四十年，值事刘守俊邀各班捐费修整二次，“奈此时来粤贸易者寡，偶助公款，亦不敷用”。到了乾隆四十年以后，各省来粤经商者较多，于是各省戏班也跟着“按踵来者十有余班”。客商如果在广州的生意兴隆，便能直接带旺戏班。戏班旺，则收入丰，故外江梨园会馆所募集之捐款也较为容易筹措，“各班踊跃捐得千余金”。由此可见，当时外江梨园会馆的盛衰，与各省客商在粤的贸易情况关系密切。生意好了，娱乐消费的客人自然就多。这道理亘古不变。

粤剧最为重要的组成声腔梆子腔来源自秦腔，更重要的是秦腔（梆子腔）的盛行与外江班密不可分。外江梨园会馆碑记中所记载的太和班便有来自山西太原的张莲官、山西蒲州的薛四儿等花部名伶，可见当时梆子腔在广州也十分流行，否则戏班不会专门吸纳山西的名伶。此外，

乾隆四十六年（1781）江西巡抚郝硕在复奏查办戏曲的奏章中，也提到秦腔在“江、广、闽、浙、川、云、贵等省，皆所盛行”，可作为梆子腔在粤流行的佐证。梆子腔流行到粤东后形成了西秦戏，广府地区的八音班便是由西秦戏的清唱班衍生而来。直到现在，佛山八音班艺人聚集的地区，还被称之为西秦地，甚至现在还有一些老人把唱八音称为唱西秦，把看粤剧称为睇西秦。可见，西秦戏、梆子腔、八音班和粤剧之间的关系渊源颇深。而清乾隆年间秦腔（梆子腔）在广东的盛行，正为广府本地班学习梆子腔提供了有利的时机，为日后梆子成为粤剧声腔中的重要组成部分奠定了基础。

四、珠水流载本地班

江河湖海清波浪，达道逍遥远近游。“红船”行驶在广府民系核心地带——珠江三角洲星罗棋布的河网水道上，靠岸演戏，上船住宿，日复一日，年年如是。据史籍记载，自乾隆年间开始，珠江三角洲的一些县，以红船为栖宿地和交通工具的本地班异常活跃，演出频繁。

乾隆三年（1738）新会知县王植下令禁戏：“锣鼓之声，无日不闻；街僻之巷，无地不有”；“每公事稍暇，即闻锣鼓喧阗，问知城外河下，日有戏船。”他认为此举“糜财滋事”，须“出示严禁，会首拘处，有谓不顺民情者，勿之恤它。久之，有以戏钱修桥者，余出示奖许，此风遂褰，戏船亦去”。可见当时常有广州本地班戏船前往新会一带演出，而新会一带也有本地戏班演出，甚至有当地人蓄养家班。演戏观剧已经在乡间集镇毫无节制，夜夜演出不断，大有一发不可收拾之势，以致官府通令禁止演戏。嘉庆末年，嵇致亮的《珠江观剧记》诗云：“珠江雅集奏云璈，梁绕余音格调高；斜日毹璈翻舞蹈，可怜人似小樱桃。”当时的本地班仍以红船作为栖宿活动场地，游弋在珠三角乡间河道上，并非长期驻扎固定一地演出。

那本地班到底是何种模样的呢？自清嘉庆、道光年间起，高腔、昆

腔逐渐衰落，本地班遂以梆子为主要唱腔。其实，早在乾隆年间，梆子腔便渐渐流行起来。据《番禺县志》记载，乾隆年间有“锣鼓三谭姓，其技能合鼓吹二部而一人兼之。金鼓管弦，杂沓并奏，唱皆梆子腔”。

文人杨懋建在《梦华琐簿》为今人再现出道光年间本地班演出的场景：

但工技击，以人为戏。所演故事，类多不可究诘，言既无文，事尤不经。又每日爆竹烟火，埃尘障天，城市比屋，回禄可虞。贤宰官视民如伤，久申厉禁，故仅许赴乡村般演。鸣金吹角，目眩耳聋。然其服饰豪侈，每登场金翠迷离，如七宝楼台，令人不可逼视，虽京师歌楼无其华靡。又其向例，生旦皆不任侑酒。其中不少可儿，然望之俨然如纪渻木鸡，令人意兴索然，有自崖而返之想。间有强致之使来前者，其师辄以不习礼节为辞，靳勿遣，故人亦不强召之，召之亦不易致也。大抵外江班近徽班，本地班近西班，其情形局面判然迥殊。本地班非无美才，但托根非地，屈抑终身，如夷光不遇范大夫三熏三沐、教之歌舞，则亦苎萝山下，终老浣纱，虽有东施，并乃无颦可效，不亦惜哉？

在这位文人笔下，本地班的技艺是远不如外江班精湛，但是却并非一无可取，亦有特别抢眼之处。例如，本地班擅长演武打戏，以艺人的高难动作吸引观众，且使用大锣大鼓，气氛炽烈，风格粗犷。就好像看电影，观众也是口味各异的，除了文艺片的缠绵，武打片的激烈，也是相当吸引人的。本地班善用工艺精良的广绣来做戏服。伶人所穿服饰华丽夺目，以致台下观众都无法直视。本地艺人也显得很有骨气，不肯为达官贵人、豪绅巨贾陪酒捧觞。当时北京把唱徽调二黄的戏班称为“徽部”，把唱秦腔梆子的戏班称为“西部”。当时在广州的外江班多唱徽调二黄，而本地班则以唱秦腔梆子为主。实际上，在清嘉庆、道光年间，高腔、昆腔逐渐衰落，本地班遂以梆子为主要唱腔。从“其情形局面判然迥殊”的结论来看，当时的本地班已经不是把外江班的剧目、声腔、表演简单地照搬过来，而是开始形成早期粤剧的独特风格和本土特色。

俞洵庆的《荷廊笔记》记录了清咸丰、同治年间，本地戏班的情况：

其由粤中曲师所教而多在郡邑乡落演剧者，谓之本地班，专工乱弹秦腔及角抵之戏。脚色甚多，戏具衣饰极炫丽。伶人之有姿首声技者，每年工值多至数千金。各班之高下一年一定，即以诸伶工值多寡，分其甲乙。班之著名者，东阡西陌，应接不暇。伶人终岁居

巨舸中，以赴各乡之招，不得休息，唯三伏盛暑，始一停弦管，谓之散班。设有吉庆公所（初名琼花会馆，设于佛山镇。咸丰四年，发逆之乱，优人多相率为盗，故事平毁之。今所设公所在广州城外）与外江班各树一帜。逐日演戏，皆有整本。整本者，全本也，其情事联串，足演一日之长。然曲文说白，均极鄙俚，又不考事实，不讲关目，架虚梯空，全行臆造。或窃取演义小说中古人姓名，变易事迹；或袭其事迹，改换姓名。颠倒错乱，悖理不情，令人不可究诘。

从俞洵庆《荷廊笔记》中可知“专工乱弹秦腔及角抵之戏。脚色甚多，戏具衣饰极炫丽”。其记载的本地戏班风格与道光年间的也较为相近，以“角抵”一类的武戏为主，戏服亮丽，且多在乡间演出。

本地班在与外江班的竞争中，逐渐取得优势，不但进入了广州城内演出，连以前“凡城中官宴赛神，皆外江班承值”的演剧活动，这时也逐渐被本地班取代，还进入两广总督府内演戏。藩台幕客、绍兴人杜凤治的《特调南海县正堂日记》记载，同治十二年正月十八日“将普丰年移入上房演唱”是因为中堂太太不喜看富贵华丽的外江班，而爱看广东班，并召普丰年、周天乐、尧天乐等三班到“上房演唱”。演神功戏，登堂入室，便证明了本地班的身价在悄然提升。

到光绪年间，本地班几乎完全占领了广州、佛山等大城市以及广大村镇戏台，他们的演出非常繁忙，演员的工资也水涨船高。由于本地班逐渐脱离了外江班而独立生存，广泛活动于粤语方言地区的广大乡村，本地的社会生活、风土人情、民间艺术等，为原来沿袭外江班艺术规范的本地班的地方化、通俗化，提供了充分的条件。同时，这也是外来声腔和外江戏入粤后不断和广府文化撞击融合、最终合流的结果，两者同根相依，无论剧目、表演，还是舞台语言都基本相似。在现存的同治年间本地班本，包括普尧天、普天乐、周天乐等班本中，都呈现出以外江戏声腔为基础，在丑角道白中采用白话俗字等诸多外来剧种本地化的痕迹。大量的外江班除继续带来高腔、昆腔外，还带来各地新近兴起或流行的梆子、西皮、二黄、四平、罗罗、吹腔等各种声腔。同时带来大量的剧目和不同剧种，不同风格而异彩纷呈的表演艺术，都为本地戏班的发展提高，提供了丰富的借鉴，使本地戏班的表演艺术更趋于成熟。

在剧目方面，出头戏、正本戏、排场戏、文静戏、武打戏、现实题材戏、地方掌故戏等，都有所发展。除“江湖十八本”之外，“新江湖十八本”和“大排场十八本”成了历演不衰的戏目。“新江湖十八本”是由本地班艺人自己编撰的一批正本戏，其中运用了各种排场，以及方言土语生动穿插，唱段的安排通俗易懂，显示了此时本地班作为早期粤剧所具有独特的地方色彩。

从行当看，早期粤剧在组班时，用的是十行脚色，老艺人历代相传，说这是沿用汉班的制度。划分如下：一末（老生）、二净（花面）、三正生（中年男角）、四正旦（青衣）、五正丑（男女导角）、六元外（大花面反派）、七小（小生、小武）、八贴（二帮花旦）、九夫（老旦）、十杂（手下、龙套之类），合起来称“十大行当”。同治年间武生新华，小武崩牙启，小生师爷伦，花旦勾鼻章，丑鬼马三；光绪年间武生公爷创，小武东生、周瑜利，小生阿聪，花旦仙花发、肖丽湘，丑蛇公礼等均享有盛誉。其中，武生新华艺高寿亦高，直至民国初年仍活跃在舞台，被后辈奉为泰山北斗。

从语言看，本地班的舞台语言讲的是戏棚官话，演出风格高亢粗犷，高、昆、乱混合，民间色彩浓厚，唱腔音乐包括昆、弋、秦（梆子）各腔。到了清中叶以后，乱弹勃兴，这时的粤剧则以梆子、二黄为主体，昆曲、吹腔等逐渐变成过场曲的牌子音乐，遂以梆黄作为基本曲调，并吸收南音、木鱼、粤讴、龙舟、板眼等广东民间说唱的曲调。把本地班与外江班比较，“始相近，习相远，今则迭经转变，几如泾渭”。粤剧从外江班过渡到本地班，在将近两百年的历史长河中，实际上是经历了由官话到白话、由假嗓到真嗓、语言逐渐地方化的漫长而艰辛的衍变发展历程。现代粤剧，已不易寻找到外江班时期艺术上的蛛丝马迹了。

文学大师郭沫若曾为粤剧赋诗：“昆弋皮黄各擅长，汇为粤桂及汉湘；更集民间众乐曲，内容丰富声悠扬；昔有名伶摊手五，佛山镇上立

戏班；至今革命唱传统，少林武艺传红船。”短短几句，便充分概括了粤剧的源流和艺术特色，勾勒出粤剧形成和演变的脉络。外来声腔的传入是粤剧形成的源头，随着被广府文化的熏陶和晕染，本地班日渐壮大，在与外江班的竞争中，又有更多的外来声腔被吸纳、被本地化，再加上广府地区的民歌小调，粤剧音乐声腔便融合而成。

第三节 红船弟子踏浪来

一、万人围住看琼花

佛山地处广州城西南，同处富饶的珠江三角洲腹地，也是广府文化核心区域。作为明清时期的四大古镇之一，水陆交通方便，是西江、北江通向广州城的门户，属广州府管制。自清康熙中期后，较多本省商人和外省商人来到佛山投资工商业，建立了如山陕会馆、江浙会馆等不少会馆；加上佛山物产丰盛，冶炼业、商业和手工业都很发达，各行业均建立有各种行会组织。广州一口通商后，各省至广州的货物大多在佛山中转，使得佛山的商业活动更加繁荣，最盛时有300多个工商行业和18省会馆、23家洋行，此外佛山人口也在乾隆年间大幅增加。城镇人口的集中是地方戏曲产生和发展的重要社会基础，而官员调任、商人聚集、城镇居民增多增加了各阶层人们对娱乐的需求。早在明代，珠江三角洲一带民间演戏习俗已相当盛行。随着本地演剧从业人员的增加，本地艺人在佛山创建了早期的演戏行会组织——琼花会馆。

清乾隆十九年（1754）刻《佛山忠义乡志》记有“伶人报赛之所”的“琼花会馆在大基尾”，“琼花会馆，俱泊戏船”，本地班下乡演出前，必须在琼花会馆聚头，然后再分散到四乡演出。在重大节日，本地班也有联合演出的聚会，“优船聚于基头”，“会馆演戏，在在皆然，演剧而千百人聚观，亦时时皆然”。由此可见当时本地班演出之火爆，珠三角民众对演戏之热衷。道光十年（1830）刻《佛山街略》还有“琼花会馆，俱泊戏船，每逢天贶，各班聚众酬恩，或三四班会同唱演，或七八班合演不等，极甚兴闹”的记载。

《佛山忠义乡志》中还描述了农历九月廿八粤剧戏行祖师爷华光神诞时的庆典活动。寺庙除一般祭祀仪式外，还“集伶人百余，分作十余队，与拈香捧物者，相间而行，璀璨夺目，弦管纷咽，复彩童数架，以随其后，金鼓震动，艳丽照人”。以及，农历十月丰收后酬拜北帝的演剧情况，“十月晚谷收毕至腊尽，乡人各演剧以酬北帝，万福台中鲜不歌舞之日矣”。可见，此时演剧活动已经深入到珠三角地区民众的日常生活中，从娱乐到酬神祭祀都离不开演戏。



在佛山祖庙万福台看戏的当地居民

佛山祖庙的万福台，始建于清顺治十五年（1658），本名华封台，康熙二十三年（1684）改名万福台，是广东现存最华丽精巧的古戏台。该台建筑在一个高两米的高台上，为歇山式卷棚顶，不用斗拱。面宽三间，共12米，进深11米，台面至檐前高度为6米。舞台上用大幅的黑底贴金木雕作为隔板，分开前台和后台，隔板左右开门。两边门楣上书“出相”“入将”，供演员等出入。前台三面敞开，中间演戏，两边为乐池。舞台两侧写有对联：“顷刻驰驱千里外，古今事业一宵中。”高大宽阔的舞台上没有幕布没有乐池，整个敞开着，台下能清楚地看见演员的出场入场和整支乐队。

台前空地开阔，青石铺地，供观众自携条凳或站立观戏用。空地东西各有廊，为二层建筑，形似包厢，供地方士绅及眷属观剧用。舞台前的空地铺着麻石板，历经磨擦，已变得圆滑平整，上面整齐摆放着一张张红木八仙桌，每张桌子围放着八张高背木椅子，这是观众席。两侧还有双层回廊，上有卷棚，同样摆八仙桌椅，两排高大的白兰树分立两边，完全遮住了强烈的阳光。安坐台下，万福台背景上的大型金漆木雕，不禁将观众的目光紧紧罩住，微风送来几声咿呀，丝竹之音若有若无。远看台上红灯笼，金色雕花门楣装饰，褪色木柱子，黑亮而带木纹的酸枝桌子，乍一看，仿佛已经身处昨日之中。

万福台是个货真价实的戏台，也是华南地区最古老、保存最好的古戏台。时至今日，仍常有演出。演戏是娱人，可万福台的台口，正对着那庄严的北帝庙。这里所演之戏本原不是给人看，而是给神看。中华人民共和国成立前，这台上做的都是神功戏，是专做给北帝看的，以感谢北帝或者祈求来年的风调雨顺。再到后来，看戏的人越来越多，便人神共娱了。自清中期以来，佛山的粤剧戏班每年开班的第一台戏必须在万福台演出，以图吉利并检阅阵容，然后再到四乡巡演。过去，各行业一年一度贺师傅诞的演出、徒弟满师请戏演出、秋收之后的酬神演出等，都会选在万福台。万福台上笙歌不断，好戏连台，一年之中鲜有不上演歌舞之日，因此到这里看大戏成了佛山及周边乡民最重要的娱乐活动。这就奠定了万福台举足轻重的地位，明末清初各路戏班争上舞台。云步水袖，裙裾飞扬，唱腔委婉，美目流盼，伶人如花美艳，舞台姹紫嫣红。那芳草斜阳下，江风夜雨的戏也演得愈见凄迷。演得酣畅之际，台上泪盈于眶，台下泪飞如雨，戏终曲尽，台下看官们虽迈着满足的脚步离去，却也是一步三回头，恋恋不舍。那粤腔粤调，升腾于脑际，魂牵梦绕。

遥想当年，每到演出时，台前空地上，必是人头簇拥。坊间还流传这样一个故事，据说当时圣堂乡有几十名恶霸，自恃武功高强，常称霸一方，他们来万福台看戏，强行立下规矩，称台前空地的前三排位子只

准圣堂乡人就座，其他地方的人不得乱坐，否则必遭毒打。时任佛山鸿胜馆馆主的陈盛听说此事后，心感不平，便在一晚演出前，赤手空拳将四十多名手持长凳的圣堂乡大汉打得抱头鼠窜，并当场宣布从此以后取消这一陋规，从此后，看戏者先到先坐，台上台下，歌舞升平。

关于琼花会馆的建立时间，麦啸霞在《广东戏剧史略》中认为是清代雍正年间。但更多研究者认为，早在明代中晚期，广州和佛山均建立了本地班的戏行会馆。其中，佛山琼花馆址设在佛山大基尾，是本地戏班艺伶排练、教习、切磋艺术之地，也是当时管理戏班的机构。早期粤剧戏班，分定期班和散仙班两种。定期班，以一年为期，于每年六月上旬组成。佛山祖庙建成后，每年六月十九观音诞，各戏班就集中在祖庙华封戏台作首场公演，以显示戏班阵容，然后乘船到省内各乡演出，至次年农历六月初一回佛山散班。散仙班，多由琼花会馆招接各地的主会或豪绅富户特邀台期，临时组班赴演，演完即散。旧时，粤剧戏班统归琼花会馆（清同治八年，粤剧解禁后会馆迁到广州，改称八和会馆）管理。规定各戏班的招牌挂入会馆内，不得自行揽戏，班主聘请演员要签订合约，演员不得“花门”（毁约再寻别班），其2%的工钱上缴会馆作会费。

为什么要把粤剧的行会组织称为琼花会馆呢？一种说法是，过去演戏场所多为竹木搭建的戏棚，容易失火，为求神保佑免受火灾，特供奉管火之神华光大帝。又因华光曾在玉皇面前大闹琼花宴，故与琼花拉上关系，因而称之为琼花会馆。另一种说法认为，供奉华光的原因除了他是管火神外，也可能是因为会馆是在原华光庙基础上扩建而成之故。据《佛山忠义乡志》记载，琼花会馆所在地大基尾，虽没有华光庙，但附近却有华光左巷、华光右巷的地名，故华光庙原来可能是存在的。既然是借住，供奉屋主就理所当然了。再加上，琼花本就是名花，色美如玉，清香沁人，会馆以其名为冠，是对当时具有地方特色的戏剧——广腔的美称，好比今人将粤剧誉为南国红豆一样。

此外，还有第三说：张五佛山立戏班。湖北人张五，手部有残疾，又被戏称“摊手五”，是位演戏的“万能老倌”。他深受反清复明思想的影响，登台演出，常常借题发挥，讽刺抨击官府，引起清朝统治者的嫉恨，准备加以迫害。张五闻讯，易服化装逃亡到广东，寄居佛山镇的大基尾。相传，张五于雍正年间来到佛山，将其技艺传授给本地艺人。他有着丰富的表演经验，对湖北汉剧的十种行当样样俱能，还擅长武技。张五来到本地班艺人之中，给他们传授了京腔和昆曲，以及外江班流行的“江湖十八本”。这些戏成为粤剧第一批传统剧目，并成为后来粤剧艺人的必修课程。

张五还根据演出需要，给本地班的艺人传授唱曲念白的中州音韵，教授少林武技以及跟斗功，帮助他们效仿湖北汉剧建立本地班的十大行当。张五入粤后全力培养粤剧艺人，直至年老气衰，患病不治而逝。借助他的传道授艺，粤剧从大杂烩变为一个源自外省戏曲又具有地方特色的剧种。张五因教戏有功，被后来的粤剧艺人尊为“张师傅”，并把他作为戏神之一来供奉祭祀，规定每年农历三月廿八是张五师傅诞辰，红船子弟逢此日必有一番拜祭活动。有鉴于此，后人中的好事者，便说张五把佛山大基尾的戏人组织琼花宫扩充为琼花会馆。

不管琼花会馆是否与张五有关，明末清初佛山已有地方戏曲艺人行会组织是不容置疑的。杨懋建的《梦华琐簿》对琼花会馆之盛况也有相关记载：

> 广州佛山镇琼花会馆，为伶人报赛之所，香火极盛。每岁祀神时，各班中共推阿脚一人，生平演剧未充厮役、下贱者，捧神像出龛 入彩亭，数十年来，唯武小生阿华一人捧神像，至今无以易之。阿华 声容技击并皆佳妙，在部中岁俸盖千余金云。

琼花会馆当时的影响力非凡，其坐落于佛山城东北角的东来船只必经之地，临近佛山著名的商业区汾水铺，是黄金地带。与会馆比邻的是位于大基尾河边的琼花水埠，作为行业会馆的专用码头，再现当年戏船之多、演戏之繁盛，从而成为当时戏船和伶人聚集之所。

二、一带红船泊晚沙

珠江三角洲地区河网密布、水道纵横，粤剧戏班到各村镇演出多行水路，乘船至各村镇的埠头后再行前往戏台。戏班为便利来往各乡演出，特制戏船二只，作为交通工具及戏班人员住宿场所，带上一应俱全的简陋道具和日用品，整个地安置在船上。因整船被漆成朱红，故名“红船”，粤剧伶人被称为“红船子弟”。清代南海人梁序镛的《汾江竹枝词》：“梨园歌舞赛繁华，一带红船泊晚沙；但到年年天贶节，万人围住看琼花。”诗句描绘了红船在佛山琼花会馆附近的景象，也是广府文化民俗的生动写照。

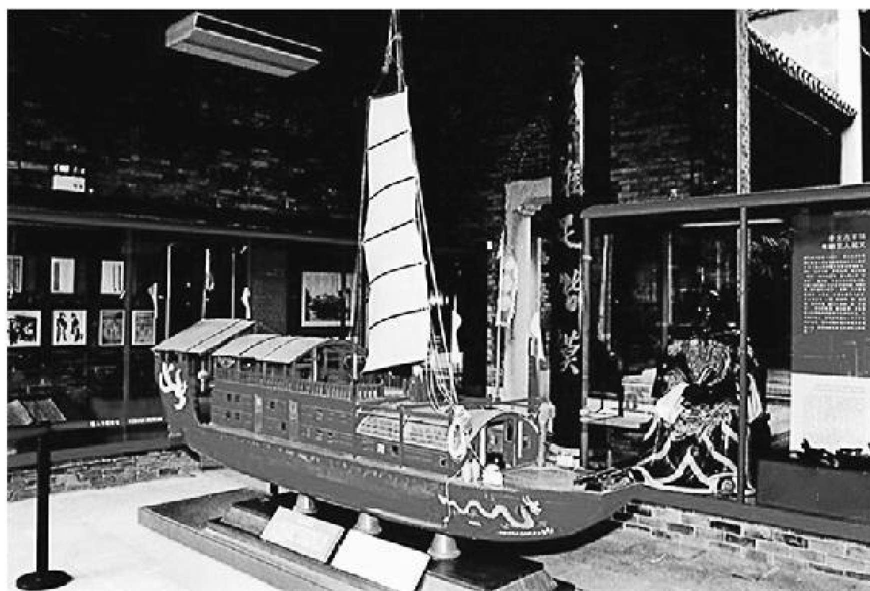


琼花水埗石碑复原件

红船的来历说法众多，麦啸霞认为：“粤剧红船初用画舫，曰紫洞艇者，取其稳定，后改为帆船则欲其迅速也。嘉庆十八年云台师巡抚江西始制红船于滕王阁下，最稳亦最速，为当时艨艟之冠，粤伶仿为之，仍沿用红船之名，后人不知所本，乃误以为红船为戏船专有之名。”黄滔在《旧时粤剧戏班的戏船》中列举了四种他认为比较可信的说法，除第一种沿用麦啸霞说法外，其余三种分别为清朝水师提督巡河船名红船；清朝水师的供运输的红船；仿广东商船，清代广东商船船头漆为红

色，称红头船。且不管真实原因如何，但漆成大红的戏船的确有招徕观众以及吉祥喜庆的意味，倒是和广府民间的审美风俗相配衬的。

大约从清乾隆年间至20世纪30年代的一百多年间，红船班主要活动于河道纵横、水网交织的珠江三角洲及西江、北江、东江一带。红船以“天艇”“地艇”两只船为一组，两船大小一样，船以龙头凤尾装饰，颇为壮观。在船上装置木人桩，以供练武，让艺人长年累月随船演出也不致中断练功。由于戏班后来增加舞台布景道具和演员私人戏服，两只船不够用，于是添置一只“画艇”运载。



粤剧红船模型

红船由专门出租船只的船栏（造船厂）按戏班业务的需要而特制，以两只为一组，两艇大小相同，长约五丈七八尺，宽约一丈六七尺。船内的铺位和间隔，是按戏班的需要而设计的，船身漆上绚丽的红色。两艇的设备大体相同，船头都有一龙牙，龙牙左右，各置一锚，两锚之间，装置一门自卫用的土炮。船头有一缆索舱，泊船系缆后，即在舱位上装置上桩，供艺人练武。行船时，则在舱内米柜头装桩，使艺人不致中断练功。两艇的差异在于天艇自舱口高低铺后，不复设铺位，辟为柜台（戏班管账之人、班务管理者）办事处，艇内亦不设练功用的木桩。

船上各个卧铺，都有特定的名称。自船头算起，船舱入口的蓬檐下，左边的铺位名“大箱头”（铺位下是堆放衣杂箱的船舱，每班有戏箱16个，天、地艇各载8个，故名）。右边的铺位称为“下手位”。入门以后，除船舱的正中空出一条纵贯全舱，宽约2尺，名为“沙街”的走道以外，两旁均密布铺位，各分上下两层，统称高低铺。每铺长约6尺，宽约5尺（为便利来往，低铺稍窄8寸）。每铺高度，上铺约2.8尺，下铺约2.6尺。这些铺位，既是艺人休息、存放日用品的场所，也是他们起居、活动的唯一空间。天艇、地艇前端的硬蓬上，均搭有炮楼，供炮手守望和住宿。炮楼之后有“一字棚”和“晒衫棚”各一，为衣杂箱及“衫手”（道具、剧务）等勤杂人员休息和工作的场所。

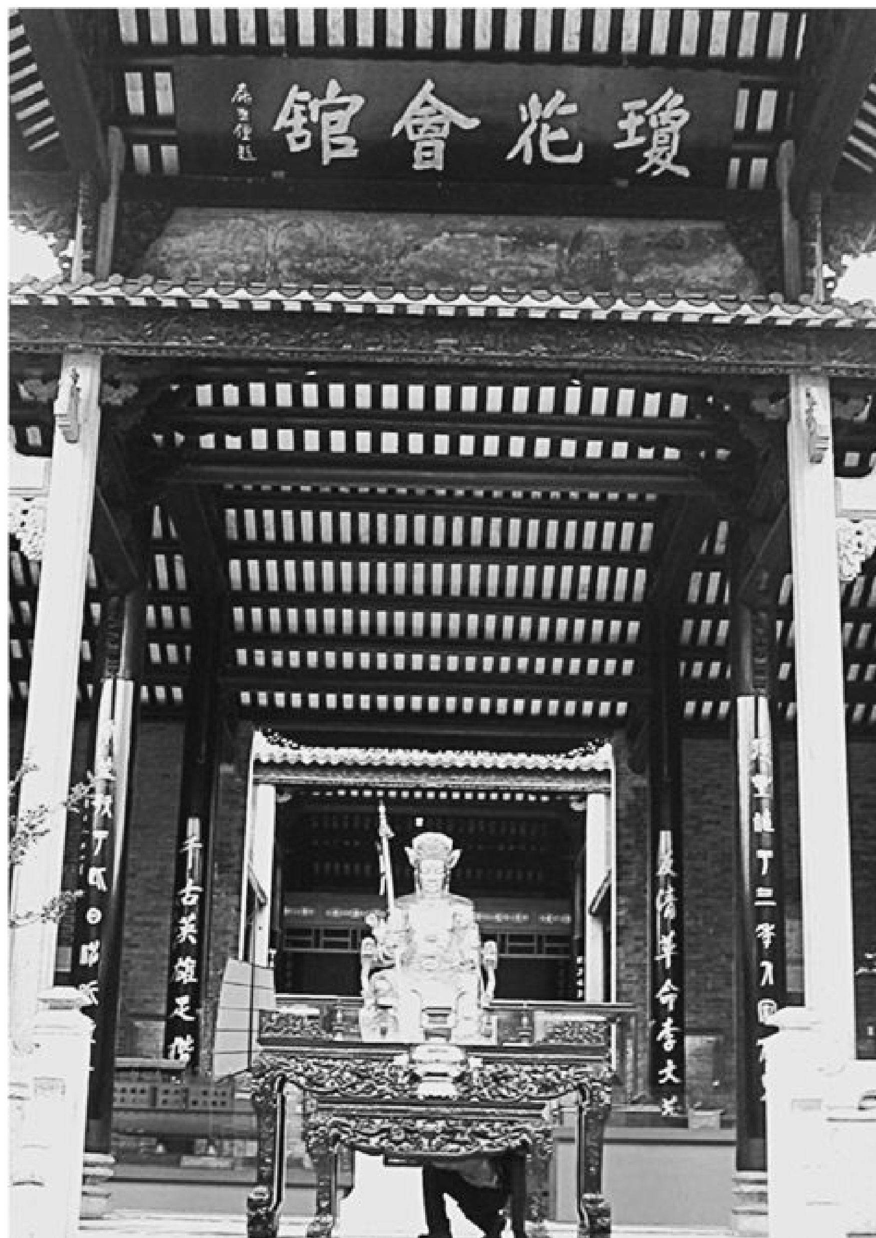
乘坐红船下乡演出的本地班，也称为红船班，其组织机构主要由“大舱”“棚面”“柜台”三部分组成。大舱是各个行当、表演岗位的演员；棚面是乐师；柜台是负责经营业务、行政财务管理的戏班职员，负责人称为坐舱（司理）。还有负责管理服饰冠履和行头道具的衣杂箱，以及包括厨房炊事、剃头、洗衣、搬运戏箱、催促演员上场（俗称“地方鬼”）等杂务的船尾人员。按规例，柜台人员，生、旦、末、净等文脚色和棚面乐师，都住在天艇；武生、小武、六分、大花面等武脚色都住在地艇。红船床位的分配，不论演员乐师职员和名声大小，一律抓阄（抽签）决定。红船班定期一年一组班，组班散班时间和演出期限固定不变。一年分两次出发演出，第一次出发演出时间从每年农历六月十九开始，至十二月二十结束，谓之上期；中间休息十天，再于农历除夕启程去演出，一直到翌年的农历六月初一结束，谓之下期。红船班出发演出之前，要举行隆重的“迎招牌”“挂招牌”仪式。

民国以后，军阀连年混战，四乡匪盗横行，粤剧演出市场日渐萎缩，红船班也逐渐减少。1938年，日军侵占广州后，红船被日军征用，大多毁于战火，有些则被船主拆成木料典卖，红船班失去了主要的栖息地和交通工具，演出活动乃告结束。抗日战争胜利后已没有红船，而代之以画艇作为交通运输工具。20世纪50年代仍有使用画艇。60年代以

后，随着汽车、火车等现代交通工具日益发达，画艇也被淘汰。

红船作为戏班的生活起居之所和交通工具，也有诸多禁忌，如“行船不湿身”——指在红船和画艇航行途中，所有人员不准坐在船沿把脚伸到水里，认为“湿身”就意味着翻船。红船生活是枯燥的，唯一能让自己放射光彩的，就是将船的桅杆及船身涂上鲜艳醒目的红颜色。红船，在水网间纵横，踏着河水掀起的涟漪，沐浴着朝阳或夕阳，逶迤而去。虽然衣衫褴褛，却筋骨强健；虽然粗茶淡饭，却精神富足。那漂荡于水面天际的红船，承载着红船弟子多少斑斓纯情的梦。

红船子弟奉神，为保平安衣食足，多少也沾染了广府地区民间崇拜的心理。在粤剧界尊奉的五个戏神中，除了前面说到的，创办琼花会馆的张五外，还有四位：华光师傅、田、窦二师、谭公爷。广东粤剧博物馆坐落在佛山市禅城区的黄兆祥公祠内。进入祠堂，当眼的门厅尊奉着一尊华光师傅的神像。那高大的神像威严地立在那里，让人顿生崇拜之情。师傅长有三只眼睛，除了如常人的两眼外，还有一直竖之眼，长于额上眉心正中，炯炯有神，能洞世间百态。



佛山粤剧博物馆内的华光先师

相传某日，玉皇大帝忽闻凡间传来阵阵鼓乐，声响震天，便命千里眼速往南天门外一探究竟。千里眼领命，急忙遥望下界，只见南天之下，有一戏棚内正在演戏。七彩楼台之上，所演剧目正是《玉皇登殿》，有一凡人正扮演玉皇大帝，义正词严，又有一众人等扮演天神天将，好不威风。玉皇大帝闻讯大怒，认为这是亵渎天庭，即命火神华光下凡，烧毁戏棚。华光来到戏棚上空，果见一班梨园子弟载歌载舞，扮

相与上界无甚大异。可这华光觉得不分青红皂白就涂炭生灵，实有违天神严慈之心，不愿意随意出手火烧戏棚，于是他便化作凡人到台前观看，想一探究竟。不看不知道，一看就被迷住了。那《玉皇登殿》不但内容没有丝毫污蔑天庭，还带喜庆之意，伶人们的演出也很精彩。直至剧终，华光才觉醒。糟糕，光顾了看戏，还未火烧戏棚。他本来就是善良之神，此时更不忍心下手。心想，这人间演戏只图欢娱一刻，并无亵渎上天之意，何以遭此灭顶之灾？可如果不烧，有违圣命，又该如何回天复旨呢？

正在为难之时，华光突然心生一计，便对一众演员说，演出尚有不足之处，不妨让他传授几手绝招，以令该戏更加精彩。说罢，便手持系有硫黄火药的竹竿，将之点燃后不断舞弄。伶人依令而行，果然壮观，戏剧效果倍增。各人见此，大喜，便敬称华光为师，并请其留名。华光一笑，便将自己的火神身份及奉旨火烧戏棚之事告知众人，言罢化作一道轻烟而去。玉皇大帝听过华光复命，又见下界果然浓烟滚滚，便信以为真，拈须而笑，此后不复过问南粤伶人烟火。此日，正是农历九月廿八，凡间的粤剧艺人，深感华光救命之恩，将其奉为祖师，供在上首，并定下每年此日为华光师傅宝诞，全行弟子敬拜，再加演《玉皇登殿》一剧，以纪念其大恩大德，未烧戏棚，保梨园弟子性命。

每当人们在八和会馆里面看到田、窦二师的雕像时，往往会大吃一惊。这不就是两个小孩子吗？怎么也是粤剧弟子供奉的戏神、先师？是的，你没有看花眼，田、窦二师确实是两位仙童。话说某日，一帮本地班艺人在树下练功，大汗淋漓之际，忽见有两个小童在旁观看。两小童含笑走向众艺人，说："待我们也亮几招，切磋一下。"大家见他们二人气度不凡，与一般孩童迥异，便将信将疑把兵器交给他们，心想，且看你两个黄毛小童有何本领。只见二人撩衣卷袖，拿刀教刀，提枪教枪，舞弄一番，直看得众人眼花缭乱，叹为观止。拳收腿罢，两小童便笑嘻嘻地抱拳行告辞。众伶人岂肯错过拜师学艺的机会？急忙追赶，恳请赐教。说也奇怪，无论他们如何加快脚步，就是追赶不上二人。

“神仙啊！”一个艺人情急之下高喊一声，众人才醒悟可能遇到了仙人。闻言，两小童也回头向众人摆手，示意作停。一位笑着指着身边的稻田说：“我姓这个。”另一个指着田边的小洞说：“我姓这个。”说罢，二人便化作轻烟飘然而去，不知所踪。众人立刻仰天谢拜，感谢其示范的“踢腿”“车身”“打挂脚”等动作。这些动作日后便成为粤剧表演的基本功之一。当日正是农历三月廿四，两位仙童不曾直道姓名，戏班众人便只能根据他们离开前的启示，猜测他们可能为田、窦（广州方言中有把“洞”叫作“窦”的）二姓。故艺人们把每年此日定为田、窦师傅宝诞，并塑像供奉，全行子弟均纳礼敬贺。

粤剧行内所供奉的第五位戏神，名谭公爷先师，为道教人物。不过，这位谭公爷并不像张五师傅、田窦二师那样直接传授技艺给艺人，他之所以赢得粤剧艺人的尊崇，是由于他曾经显灵拯救过一群红船子弟。后人为感其恩德，特设神位供奉，以示敬仰。相传很久以前，有一本地戏班乘坐红船，行驶江河之上。突然上空出现无数火鸦，绕着红船翻飞鸣叫。这些火鸦一下子便燃着了船桅杆顶，风助火势，越烧越烈。正在艺人们惊慌失措，面如土色之际，晴天霹雳，一声雷响，只见空中宝光四射，火鸦顷刻化为灰烬，船上大火也自行熄灭。

红船子弟庆幸脱难，又欢喜又疑惑，急忙聚集船头。只见那红船之首，有一位须发皆白的仙翁，正端坐彩云之上，面带慈祥。众人知是获仙人施法，才得以幸免于难，连忙望空敬拜，并请教仙名及仙居之处。仙人笑曰：“我有宝印抛在红船的大舱内，你们寻着便会知晓。”说完便驾着祥云而去。众人进舱寻觅一番，果得玉印一方，上书“九龙峰谭公爷宝印”八个字。农历四月初八，红船子弟记住了这个日子。此后，戏班供其为戏神，以此日为谭公宝诞，顶礼膜拜，以求平安。

三、伶人称王李文茂

广府民系具有开放、务实、善变的主要特征。因此，广府人在中国近代史上一直是“睁眼看世界、打破封建樊笼”的领头人之一，广府人作风务实，说实话、干实事，也养育出不一样的戏班弟子。说到伶人称王，其他剧种并没有先例。然而，清咸丰初年，粤剧艺人李文茂率领红船子弟，响应太平天国革命运动，举行武装起义，从广东打到广西，建立了大成国，影响深远。李文茂，又名李云茂，广东省鹤山县人，世代名优。他高大威猛，体雄力健，声若洪钟，一副将才模样。其父为伶人，他便继承父业，后成为当时粤班中著名的二花面（武净），以演出《芦花荡》中的张飞和《彦章撑渡》中的王彦章著称。李文茂“素骁勇，善击刺”，“轻财尚义，颇有江湖侠义，又精武技，遂为班中打武家领袖”。

清咸丰三年（1853），太平天国定都南京，挥师直隶，并欲取广东以辟饷源，开通海路。次年，太平天国冬官正丞相马大纲秘密到佛山地区策划起义，并与当地天地会首领陈开、李文茂取得联系。次年夏，陈开率天地会众在佛山石湾祭旗誓师，宣布起义。不久，李文茂等在广州北部佛岭市策动响应，自封统领水陆兵马兼理粮饷大元帅，义军皆蓄发易服，头裹红巾，腰缠红带，称“红兵”或“红巾军”。

据《佛山忠义乡志》记载：“六月十一日起事，在石湾大雾岗用人祭旗，直入佛山，以红巾为号，训勇、团丁应之。”参加起义的以佛山的石湾等地“四万多手工业工人和四乡农民，佛山琼花会馆戏行的数千粤剧艺人和百十条船的船民及水上运输工人为基本队伍”，“当即宣布陈开为大元帅，李文茂为副帅，和尚能为军师，冯滚、封满、庞镇等为大小将领”。

麦啸霞在《广东戏剧史略》中记有：

> 李文茂编班中健儿为三军，小武、武生等为文虎军，二花面、六分等为猛虎军，五军虎、打武家为飞虎军（六分、五军虎俱角色名），文茂穿班中蟒袍、甲胄，称三军主帅，梨园子弟俱衣冠戏服从之，济济跄跄，居然文官武将。花旦、女角则戴七星额、着女蟒袍为女官，盖谓反清复明，当先复明衣冠也。

起义军称红巾军，以戏服为战衣，威风八面，就连军队建制也仿效戏文中事，还擅用戏台上的武打功夫参战，战绩卓著。

咸丰四年（1854）六月，英勇的伶军连陷数十州县，十万义军，战船数千，分水陆两路围攻广州。是年冬，在李文茂围攻广州之时，清政府向帝国主义求援，故红巾军围城半年而不下。后佛山失守，阵亡者数万人，继而人民遭无辜屠杀，死者多达20余万人。咸丰五年（1855）春，李文茂领兵溯西江而上，在梧州突破清军的堵截，克藤县，过平南，一路上势如破竹，攻入浔州府城。旋即，义军改浔州为秀京，建大成国，年号洪德，建制设官，陈开自称镇南王，梁培友踞平南，称平东王。李文茂继续率部西进，咸丰七年（1857）春，红巾军在天地会的配合下攻占柳州。李文茂始改柳州为龙城府，自称平靖王，以周家祠为王宫，宫门悬联为“平定三尺剑，靖乱一戎衣”，设丞相、都督、将军等职，铸平靖胜宝。

诚如陈开所言：“李文茂本是老倌，武功第一，所带那班多是困苦的戏仔。他在柳州得几多城池，造钱唱戏庆功，自为一王，各立其势。”这称王之业，终被粤剧艺人李文茂所成就。戏剧家田汉赞誉其为“世界戏剧史上曾无先例的光辉榜样”。

攻城之事完成，称王立业已毕，戏班出身的李文茂便闲不住了。他在柳州唱戏庆功，在庆远府演戏助兴。粤剧艺人身处社会底层，对劳苦大众感情深厚，李文茂称王后仍然不改粤剧艺人本色。据广西当地的老艺人口耳相传，李文茂在柳州称王期间，“每逢朔望，他带着文武诸官到各庙烧香，头戴紫金冠，上插雉鸡毛，身穿黄缎绣龙马褂及绣长袍，腰挂宝剑，五光十色，俨然舞台上打扮也”。李文茂所到之处，如梧州、浔州、柳州、庆远等地，大多是西江水系的通都大邑，也是粤商云集的地方。在广西，凡粤商足迹所到之处，必有会馆，而会馆又大多建有戏台，庙宇戏台更是数不胜数。当时，广西的梨园子弟受红巾军鼓舞，亦有不少追随李文茂参加战斗。

短暂的安宁，并没有让李文茂停止追求“使人人安居乐土”这一最终理想。咸丰八年（1858）冬，李文茂率兵转战多处，身负重伤，在怀远山中呕血而死。李文茂以伶人称王，历经五年征战，自入梧以后，在广西苦战四年，威震八方。这段往事，不但粤剧史上留下光辉的一页，亦足以彪炳史册，名垂千古。李文茂失败后，一部分跟随他的红船子弟兵投奔了陈开，继续伶王的未竟事业。少数艺人，流落桂南，从此隐名埋姓，参与了邕剧班社。李文茂起义在某种意义上，对粤剧在广西的流播以及对当地邕剧的发展，起到一定影响。

李文茂起义被镇压后，清廷迁怒于广东梨园，遂下诏解散粤班，禁演粤剧，屠杀艺人，焚毁佛山琼花会馆。清朝统治者对本地班艺人进行了报复性的血腥镇压，使粤剧界濒于人亡行灭的绝境。据说，当时佛山一地伶人死者数以百计，血流成河，惨不忍睹。很多当地民众，尤其是粤剧戏迷，心痛至极，尽力帮助伶人逃避追杀。一些暂且偷生的伶人，不忍同行弟兄暴尸荒野，便在有心人的帮助下，偷偷把尸体集中至佛山石湾附近一地集体埋葬。为方便以后拜祭时能相认，伶人以铁丘为记，后此处也被称为“铁丘坟”了。一代伶王的故事就此拉上帷幕。

四、和翕八方话中兴

官府禁戏，致使在城市活动的粤剧受到严重的破坏和摧残。麦啸霞称：“琼花会馆既毁于火，粤伶无所归，抗令演剧既不能，辍业又势将沦为饿殍；思搭串于外江班，而所戏又殊流派，非旦夕所能改弦易辙，逼不得已，乃分伙冒险演街头剧，以延残喘，一遇官差隶役，便即狼狈飞逃，有如越狱囚犯。”宣统《高要县志》亦载：“署守郭汝诚示禁演本地班戏，闻广州亦然。”粤剧艺人假京班之名演出粤剧，清朝统治者也是有所觉察的。因此，《南海县志》曾记载清朝虽然“严禁本地班，不许演唱，不六七年旋复，旧弊之难革如此”。

在很长一段时期内，粤剧戏班便只能游走于乡间，在农村墟镇中深

入发展，因而出现了保留粤剧传统风格和古老技艺的“过山班”。过山班主要活动于广大农村、山区、乡镇的戏班，包括粤西的下四府班、阳江班，粤东的惠州班，粤北的北路班。过去，由于交通不发达，这些戏班长期在某一地区演出，很少与外地戏班、艺人进行交流，演出的多是古老的传统剧目，保存了较多古朴严谨的传统艺术。又因流动性大，道路崎岖，交通不便，为便于运输携带，其演出装备较为简易。粤西、粤东、粤北的戏班由于活动地区不同，其演出特点、舞台风貌也有所差异。

还有些本地班只能借京戏之名偷偷演出，却使得粤剧在与外来剧种的艺术交流中不断吸收借鉴提高。任俊三在《琼花八和历史拉杂谈》中谈到：

> 合群设吉庆时，由独脚英授意，各班牌皆要用京都某记、外江某记，欲避清政府加以琼花余孽罪名。故吉庆所初之合同，经六十余 年，皆用京戏二字。至民十四年，行委员制，首次执监会议，由监委 员区仲吾（即名伶千里驹）首先提议通过，然后始改正，称回粤戏 二字。

此外，也有很多艺人只能远走他乡，下南洋，漂洋过海到金山，继续谋生存。然而此禁，却也促使了粤剧向海外的传播，把粤地红豆飘送远方。咸丰二年（1852）十月二十八日美国《阿尔塔加利福尼亚日报》载，有一个名叫鸿福堂（Hook Fook Tong）的广东戏班在旧金山演出《六国封相》，全班成员有123人。晚清，苏州人王韬《漫游随录》记载，同治六年（1867），第二届巴黎世界博览会期间“有粤人携优伶一班至，旗帜新鲜，冠服华丽，登台演剧，观者神移，日赢金钱无算”，“旋有法国某伯爵尽售其装束去，约万数千金”。这两则是现在能见到的广东大戏传播到美洲和欧洲最早的记载。传到近邻的东南亚应该比传到远隔重洋的欧美要早。咸丰七年（1857）活动于东南亚的多个广东戏班在新加坡成立了行会组织梨园堂。广东人称出洋谋生为“过州府”，因而称这些在国外活动的戏班为“州府班”。

太平天国于同治三年（1864）失败，清廷为粉饰太平，号称“同治

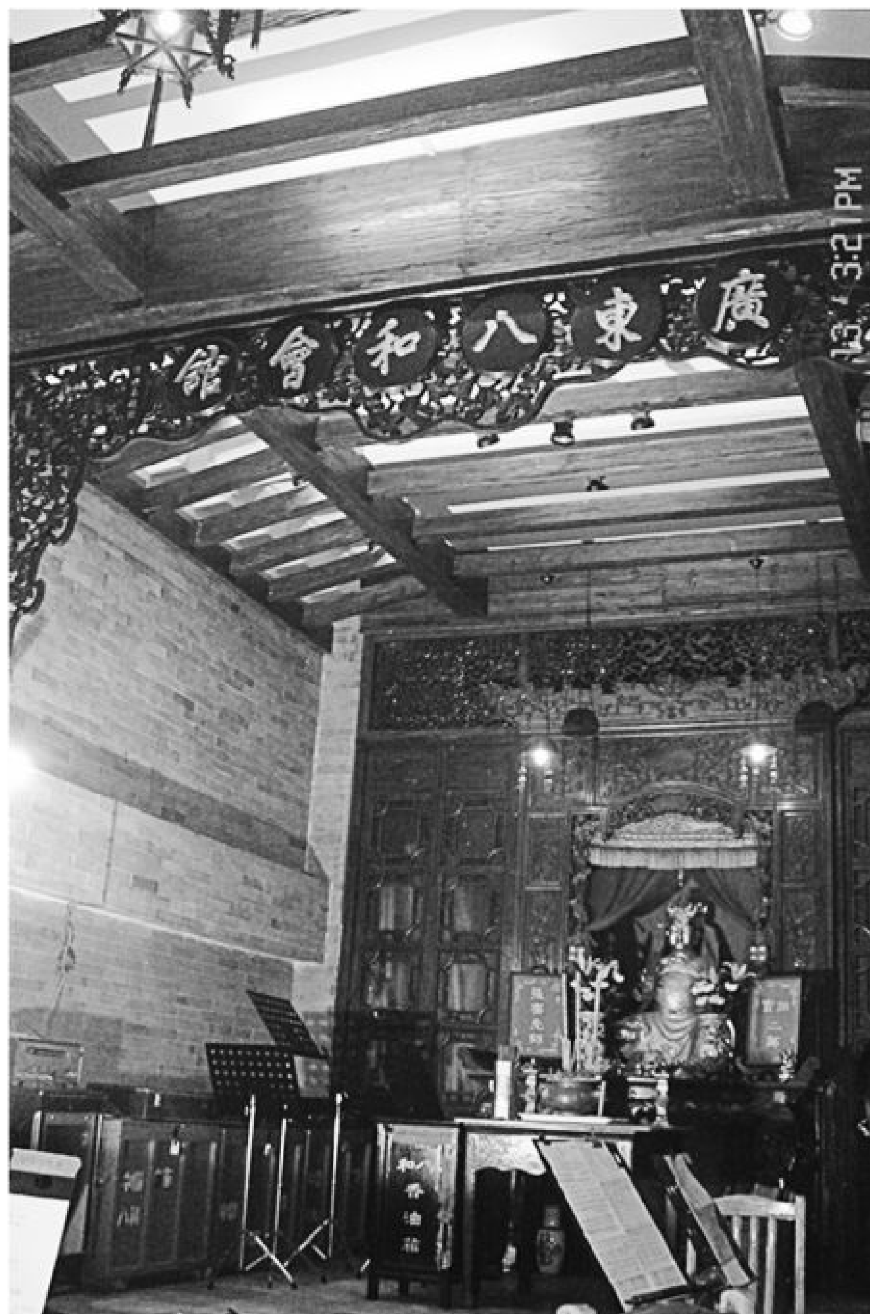
中兴”，对广东本地戏班的禁令有所松弛，广东大戏再度兴起。宣统《高要县志》记载：“署守郭汝诚示禁本地班戏，闻广州亦然，唯外江班逭焉。未几，皆转托外江班牌，复同歌舞太平矣。”湖南戏曲作家杨恩寿《坦园日记》（卷三、四）记有他在同治四年（1865）四月至同治五年（1866）正月，先后在广西梧州河岸和北流粤东会馆看过粤东天乐部、乐升平部及从廉州请来的广班演出《六国封相》《天姬送子》《沙陀借兵》《夜困曹府》《夜送寒衣》等十几出戏，且“闻出场者将及百人”。同治七年（1868），广州地区的粤剧戏班也开始公开演出。

粤剧从被迫停演到恢复演出的过程，麦啸霞的《广东戏剧史略》有比较详细的记述：同治七年（1868），广州将军瑞麟为母祝寿，其部下争选戏班，送府助庆。当时的戏班有外江班和已经复苏的本地班，后者人才蔚起，生气勃勃，出现了一批名角，如武生邝新华、花旦勾鼻章、小生师爷伦、男丑鬼马三等，均为名噪一时的梨园俊彦。新华所在戏班应征进府助兴演出《太白和番》，新华饰李白、师爷伦饰唐明皇、鬼马三饰高力士、勾鼻章饰杨贵妃。正当勾鼻章粉墨登场时，瑞麟母亲忽然涕泪交流，离座而去。随后，老太君即传令停演，并指明要勾鼻章一人留在府中。戏班艺人不明所以，担心勾鼻章无端招来祸端，焦急不已。翌日，新华等人才探知，原来勾鼻章戏装容貌酷似瑞麟亡妹，瑞麟母亲见到勾鼻章不禁想起亡女，不忍卒睹。及后，她为寻找感情慰藉，就留下勾鼻章，收为义女，令他扮成女装侍候左右。

新华早有恢复粤剧的愿望，现得遇勾鼻章与瑞麟攀亲的机缘，就通过勾鼻章向总督请求取消对粤剧戏班的禁令，后经瑞麟向清廷奏准粤班复业。但实际上，终清一代，始终没有正式宣布对粤剧的解禁，只是放宽束缚而已。于是，新华等人便发动粤剧艺人筹建新会馆，众人有钱出钱，有力出力，众志成城。清光绪十五年（1889）八和会馆在广州黄沙正式建成，这也标志着粤剧的活动中心已从佛山转移到广州。

在八和会馆建成之后，新华和勾鼻章以一块题写了“有志竟成”的匾

额相赠。这里的“志”，取众志成城之意，寓意着八和会馆的建成是依靠众人之力才得以成功。八和会馆的命名，也反映了团结的意识，取“和翕八方”的寓意。八和会馆成立后演出的第一个戏《六国封相》，规模宏伟、阵容强大、排场丰富，既有检阅戏班力量的作用，也隐含着联合大众、精诚团结、统一步调、抗击强暴、讨伐专制的寓意。



广东八和会馆

八和会馆的建立，不能不提到一位粤剧行外人——李从善。所谓“未有八和，先有吉庆”，早在咸丰年间，广州商人李从善出于同情粤剧艺人遭受官府打压的苦况，便以他在黄沙同吉大街的房屋作场地，开设吉庆公所，供粤剧艺人聚会休憩活动之用。当八和会馆被批准筹建后，李从善又把自己的一间房屋卖给米铺，以卖屋所得款项，购置一块面积较大的土地作建筑会所之用。

地皮已在手，还差一间屋。当时粤剧一行，有在每年闰月休业的不成文习惯。建设八和会馆建筑物所需费用，即为艺人利用休演时间进行义务演出的全部收入所得。各班全年工资提出两成，也归为建造会所之用。此外，凡入会会员，每人需交份金白银一两，至于童子班的少年演员，也要求他们在师约期满以后，分三年扣足他们的“闰月费”。就是这样在全行的努力下，前后花费粤剧子弟十年的筹备时间，八和会馆终于建成。

恩宁路，广州西关普通的一条老街。走在树荫浓密的街道上，或许会感觉略显局促。两边是紧挨着的骑楼，历经时光洗刷，大多陈旧破败。密集的房屋，三或四层，一楼大多是小食店、杂货铺，店面不大，店主也一派悠然模样。不少房子已经成为危楼，人去楼空，正进行拆迁。就连那街道上，往来行人也并不多。谁相信，此处也曾火红一时？

这已日趋宁静的西关，旧日的繁华之地，今日的怀旧之所。老广州，就在城市化的大潮中被淹没了。然而，就在这片古旧的灰色中，一栋三层高、整修得明亮一新的灰砖小楼或许会引起你的注意，当然还伴随着那渐行渐近、抑扬顿挫的歌乐声。一道沉实的趟栊，后面那两扇高达四米的暗红色硬木大门，秦琼和尉迟恭两个门神，一左一右，正注视来者。这便是广东八和会馆。信步穿过大门，先是一间十来平方米的前堂，右边墙上那幅岁寒三友图，据说是梅兰芳、薛觉先和邓芬共同创作的。穿过前堂，进入内间，一个长方形的古朴大厅出现在眼前：正前方的最远处，供奉着华光神的塑像和张骞先师、田、窦二师的牌位；“借

古代衣冠，实行宣传党义；娱今人耳目，尤应力挽颓风”的楹联分立左右柱子上；厅两边整齐地排列古雅的座椅，墙上则是薛觉先、马师曾、红线女、任剑辉、白雪仙等粤剧名伶的剧照。这就是粤剧的“祖屋”，百年来粤剧艺人的根。每年从世界各地赶来这里寻根的粤剧艺人，只因他们是八和子弟。

八和会馆旧址在现今的黄沙海旁街，宅址分三部分——总会会址、吉庆公所、分会会址。当时，八和会馆与吉庆会所之间只隔着一条青云巷，八个分堂中除慎和堂迁入吉庆公所外，其余全部在会馆内。八和会馆总会址大门朝正海旁街，门两旁有方形石凳，门檐下挂有黑底金字横匾，上书“八和会馆”字样。内分三进，第一进是敞厅专作接待用。经一天井登上几级台阶便到第二进主厅，进门处挂有落款为“光绪二年建”的“会议厅”横匾。大厅为八和集会之用，厅内陈设酸枝台椅，大堂中央挂有“忠义堂”竖匾。第三进分两层，与第二进连在一起，下面是总会委员和工作人员开会办公之地，楼上供有华光的神位，艺人们称之为华光楼。20世纪20年代，八和会馆已有近两千名会员，也只有会员才能到忠义堂开会。八和会员证的证书封皮分蓝红两种——住馆内和在馆内拜师学艺的会员发蓝色证书；凡向总会交缴10.6元会费的立即成为会员，发红色证书。

八和会馆是继琼花会馆、吉庆公所之后的粤剧艺人行会组织。八和会馆实行行长制，首任行长是邝殿卿（新华）。会馆把艺人按照行当和在班内职务分别归属带“和”字的八个堂口：生行中以演武戏为主的小武、武生属永和堂；以演文戏为主的小生、正生、总生、公脚属兆和堂；旦行属福和堂；净行属庆和堂；丑行属新和堂；五军虎（武打演员）属德和堂；棚面（音乐人员）属普和堂；掌管戏班经营业务管理事务者属慎和堂。各堂均设宿舍，用以安置失业艺人和每年散班后无家可归的艺人。

作为一个行会组织机构，旧时八和会馆的主要职责不仅仅局限于

此。用今天的话来说，八和会馆兼有对外和对内两种职能——调节买卖和调和雇佣关系。

当时，珠三角各地的主会（演出组织者）必到八和会馆来请戏买戏，而各戏班在会馆里挂出水牌（货单）。订戏的看中哪个班，就要到慎和堂办手续。作为主会和戏班的中间人，会馆收2%的佣金，订戏一方和戏班各付1%，以约束双方行为。遇到某些地方村镇拖欠戏金未付清的，会馆也会挂牌写明，各戏班就不会再去演出，以示拒绝。作为戏班和演员的中间人，八和会馆也对戏班投资者和行内演员的行为起约束作用。雇佣双方要订合同也要订约，其工钱2%交八和会馆作会费，会馆方能保证资方不欠工钱，演员也不可偷跑或到别的戏班演出。除外，八和会馆在粤剧行业具有公证的权威性。如订约确定师徒关系，得由师徒签字及徒弟的长辈签字承认，盖上相关人等的指模以及八和会馆的大印。

20世纪初期，正是粤剧市场繁荣之时。通过多种方式筹款，会馆财政收入比较充足，直至抗战前仍是这样。一些戏班、演员外出因事故无法回穗的，八和会馆即出资协助其返穗；患病不能演出无法返穗者，只要报告八和会馆，会馆也设法协助其返穗，即使该会员已欠下款项，八和也代为垫支。自成立以来，八和会馆一直竭力为会员提供保障。故此，会馆下还附设以下机构：方便所——相当于现在的医疗室，聘有一名医生给艺人看病，并配备专人代购药物。一些年过花甲而没有子女供养的会员，可以入住养老院，常有二三十人在此养老。别所——是处理老艺人身后事的机构，雇有一名专职工人，平时为这些老人洗衣、煲药，死后送老人上山埋葬。八和小学——招收艺人子弟和附近街坊子弟入学读书，学杂费均由八和会馆供给。和益公司——组建于光绪末年，是为了反抗戏箱（道具）主对艺人的剥削，由艺人自行投资成立的戏箱行。

随着时代的前进，八和会馆的领导体制不断发展变化。最初是实行

行长制，由全体会员推选德高望重的演员和职工担任行长。行长在行内具有至高权威，从戏行事务到艺人家庭生活，无所不管。历任行长有邝新华、梁清吉、小武肥赞、左大福、易金、曾大顺、公脚叶笙、陈小鲁、李运全（大牛通）、靓耀（宗华卿）、少新华（任俊三）等。民国以后，八和会馆曾先后改名八和公会、八和剧员总工会、八和粤剧协进会。民国十四年（1925）改行长制为委员制，曾选举靓耀、千里驹、少新华等为委员。抗日战争开始不久，会馆被日本飞机炸毁。广州沦陷期间，在南华中路租一房屋维持会务。抗日战争胜利后，馆址初迁和平中路，后迁恩宁路，先后改名八和粤剧职业工会、八和粤剧职工大会。1946年关德兴、薛觉先和马师曾任正副会长。1947年改选，选举黄君武为会长。

从八和会馆建立至中华人民共和国成立之前，粤剧职业艺人均须入会，无会籍者不准搭班演戏（女艺人在民国十三年后才被允许入会，下四府班则没有参加“八和”）。在粤剧演出频繁、艺人聚居较多的地方如香港地区、新加坡、美国都设有八和会馆的同业组织，执行行会职能。抗日战争期间，粤剧广府班艺人纷纷流入广西，民国三十一年，在南宁成立广西八和会馆，在梧州成立广西梧州八和职业公会。中华人民共和国成立后，原属八和的机构撤销，广州地区粤剧从业人员参加广州市总工会所属广州市粤剧曲艺工人临时代表会，后转入文教工会。20世纪80年代，八和机构有所恢复。八和会馆对团结艺人，协调戏班关系，倡办艺人福利事业，均起到了积极作用。

随着粤剧在海外各地的流播，八和会馆也随着八和子弟在外落地生根。现时，八和的分会遍布世界18个国家和地区，广州恩宁路的广东八和会馆则被海内外粤剧人士尊为“母会”。今天的广东八和会馆，是一个非营利性的团体组织，运作资金来源完全靠行内外热心人士的鼎力资助，担任会馆理事会的成员，也是义工性质，没有任何报酬。粤剧行规约定俗成：凡是粤剧艺人，都是八和子弟。于是，分散在世界各地的粤剧艺人，回广州时都会适时捐款以维持会馆运作和应付举行活动所需。

会馆每年均举行庆典纪念活动和专场表演，剩下的会费则继续用作会务运作以及帮助有困难的艺人之用。

如今的八和会馆，虽然已经不再承担往昔规范行业的功能，却成为粤剧从业人员的精神表征，凝聚着海内外粤剧子弟。每年八和会馆组织举办的师傅诞庆典活动，均吸引不计其数的海内外八和子弟前来参与，场面热烈。所谓“八和”，即八方和合，团结一心。也有人说：八，意指戏行中人，把人分开就是八；和，和睦相处，和衷共济，携手开创粤剧新天地。无论哪种说法，都强调一个字——和。和为贵，和为上。这便是粤剧艺人所尊崇的行业之风，这便是粤剧子弟的精气神所聚之所。

第四节 粤戏粤声终衍现

历经禁戏灭行磨难后，粤剧再度兴起，此时的本地班比以前的艺术更为成熟、行业更显完整。在音乐声腔的运用上已经日渐成型，其中梆子腔吸收了二黄后，从以梆子腔为主变为梆黄合流。梆子源于陕西，是西北黄土高原之声；二黄源于长江中下游，是南方之声。梆黄合流，刚柔并济，唱腔音乐的艺术表现力大大加强，奠定了粤剧以梆黄为主的音乐格局。此时，本地班中还涌现出一批名班名伶名剧。欧阳予倩在《谈粤剧》中概括本地班和外江班竞争的过程是“由外江班的全盛，渐为本地班与外江班的并立，再成为彼此合并，最后本地班独盛，粤剧遂成为独具风格，特点鲜明的大型地方戏曲”。粤戏粤声终衍现，外来声腔初步完成地方衍化的过程。

一、志士班与粤剧改良

方言作为舞台语言的使用在戏曲的传播中十分关键，方言是戏曲获得本土观众认同感的关键因素。“戏曲和方言的关系可谓大矣。甚至可以毫不夸张地说，地方戏的生命力就在于使用方言。”粤剧虽然在中兴之后完成了地方化的衍变过程，实现梆黄合流声腔基本成型，但舞台语言仍是以舞台官话为主，并未真正地使用广州方言进行演出。因此，粤剧要成为牢牢扎根于广府地区的地方剧种，舞台语言的转变势在必行。从全国范围看，20世纪前后戏曲展开了轰轰烈烈的改良运动，而广府地区志士班的出现，成为粤剧舞台语言完成从官话到白话的这一步转变的关键推动力。

清光绪末年，从戊戌政变到辛亥革命前后，帝国主义侵略日亟，国

难深重，民主革命思潮澎湃。辛亥革命前后，为顺应推翻封建帝制的潮流，戏剧界出现改良戏剧的运动。1904年，柳亚子、陈去病创办戏剧杂志《二十世纪大舞台》，主张重视戏剧的社会作用，提倡编演有利于反清革命的历史剧和时事剧，以唤醒国民，激励士气。同时在语言和表演艺术上也要有所改革，使观众能够接受。这个由文化精英发起的戏曲改良运动，高举思想启蒙的旗帜，很快就席卷全国。京剧名伶汪笑侬在上海、秦腔名角田际云于西安陆续展开了一系列的戏曲改良活动，四川戏曲改良公会还打出了“改良戏曲、补助教育”的旗帜。



粤剧志士班优天影的舞台演出

前有李文茂伶人称大王，再有志士班伶人闹革命。广府人向来敢为天下先，屡屡成为时代先声，粤剧界自然不甘落后，纷纷响应号召，把传统地方戏曲与社会革命新风紧密联系，革新图强。1904年，陈少白等广东革命党人在广州河南海幢寺创办了一个粤剧科班——采南歌童子班。学徒们边学艺边演出《地府闹革命》《黄帝征蚩尤》《文天祥殉

国》等改良新戏，当时舆论认为采南歌“所排新戏颇博世人好评，实开粤省剧界革命之新声”。此后至1911年间，广州、香港、澳门等地相继出现了优天影、振天声、振南天等20多个由一批接受新思想、有志于戏曲（粤剧）改良的知识分子发起组织的粤剧班社。1909年，梧州也出现优者胜剧社。由于这些剧社的成员很多都参加了孙中山领导的同盟会，人们称之为“志士班”。

志士班成员大多是受到民主革命思想影响的青年知识分子，如记者、学生、工人、店员，较为出名的有陈少白、程子仪、李纪堂、黄鲁逸、黄轩胄、姜魂侠、郑君可、靓雪秋等。志士班大多数演改良粤剧，少数演话剧（文明戏），主要是编演新剧抨击封建制度、支持民主革命。志士班的出现，一开始就与革命有着密切联系，其领导者和组织者多为同盟会会员。1908年11月中，清政府宣布国丧禁绝演戏，志士班演员面临两种选择：一是离开舞台参加革命斗争，二是转移到南洋各地继续宣传革命。

在广州黄埔军校旧址的展厅里，曾举办了由广东革命历史博物馆与新加坡孙中山南洋纪念馆合作的专题展览——《孙中山在南洋》，展示了孙中山于1899至1911年间流亡海外，在东南亚地区宣传革命，依靠华侨进行革命活动的历史。展览中，有几幅照片和一封信件，记录下了孙中山先生和粤剧的一段渊源。在新加坡晚晴园的花园里，一群意气风发的年轻演员簇拥着孙中山，留下了一张珍贵的照片。这是粤剧志士班振天声剧社支持革命运动最好的见证。振天声剧社是粤剧志士班之佼佼者。1908年，陈铁军、陈铁五、黄咏台、卢我让、黄叔允、黄少允、胡季白等人在广州荔枝湾彭园组建振天声剧社，并在广州、香港、澳门等地演出了《徐锡麟行刺恩铭》《大闹沙基》《熊飞起义》《剃头痛》等剧目。同年11月，光绪皇帝与慈禧太后相继死去，清制国丧例禁演戏，在黄咏台的带领下，振天声开赴南洋的吉隆坡、新加坡、槟榔屿等地演出。1909年振天声剧社回到国内，不久被迫解散。

振天声剧社的巡演，在东南亚当地华侨群体中产生了很大影响。剧社抵新加坡时，刚好孙中山先生为加强南洋各地同盟会组织的领导和筹办军饷，也到达新加坡。孙中山先生对振天声到南洋演出十分重视，亲自在其寓所晚晴园接见全体团员并对剧社的演出大为赞赏，认为“振天声初到南洋……同志大为欢迎，其所演之戏本亦为见所未见”。孙中山先生的勉励让大家深受感动，该团未加入同盟会的成员均在这次宣誓入盟。

新加坡当地的华人媒体，在得知孙中山先生接见振天声剧社后，反应不一。保皇党机关报《南洋总汇报》在报道中写道：“遂著论反对该剧团之筹赈水灾，谓该团员尽革命分子，华侨捐款赈灾，即无异赞助谋反大逆。”革命党机关报《中兴报》则与之针锋相对，和《南洋总汇报》展开了一个多月的笔战。由振天声剧社点燃的这根导火线，不但燃烧起一场有关革命的笔战，更使得许多华侨认清了保皇党的真面目，大大加深了他们对革命的认识。这样一来，振天声所到各埠，演出深受欢迎，剧场空前爆满。新加坡同盟分会副会长陈楚楠观看了振天声的演出后，便把该戏票当作珍贵纪念品，一直留在身边。孙中山先生观看振天声的演出后，特给缅甸仰光同盟会分会长庄银安（庄吉甫）写信，介绍演出盛况。

吉甫仁兄大鉴：花月初六日并押初七日两函，已经收到。汉民兄想已到抵多日，当有一翻鼓振矣。来信云会底金不能改章，此事可与汉民详商，通融办理就是。

振天声初到南洋，为保党造谣，欲破坏。故到吉隆坡之日，则有意到庇宁演后就近来贵埠。乃到芙蓉埠之后，同志大为欢迎，其所演之戏本亦为见所未见，故各埠从此争相欢迎，留演至今，尚在太平、霹雳各处开台，仍未到庇宁。到庇宁之后，则必出星加坡，以应振武善社延请之期，现闻西贡亦欲请往。故该班虽不到贵埠，亦可略达目的矣。顺此通告，俾知吾党同人所在无往不利，可为之浮一大白也。此致，即候大安。

弟 孙文谨启 三月八号

这封信被陈列于橱窗内，是粤剧伶人参与革命宣传的最好见证。想那粤剧伶人，以舞台敷演之故事，居然能振奋南洋当地数以万计的华

侨，更给流亡南洋的孙先生以革命的信心和勇气。难能，而更可贵。作为研究孙中山与粤剧、辛亥革命与粤剧的珍贵史料，这封信反映出孙中山先生在该团演出的受欢迎程度中，看到了革命事业前途的希望和信心。信中提到振天声演出剧本“为见所未见”，说明当时带去的剧目为该团新编剧本。信末“浮一大白”的大白指酒杯，意谓革命形势的顺利发展，值得干杯庆贺。振天声剧团到南洋演出盛况空前，许多华侨通过观看粤剧受到生动的爱国主义教育，大大孤立了保皇党势力，扩大了革命党在华侨中的影响，粤剧宣传有功于辛亥革命，在此也可见一斑了。

辛亥革命时期的粤剧，正经历着大变革。这是粤剧的一场革命，参与者力图把封建主义色彩浓厚的粤剧，通过革新改良，变为适应资产阶级民主革命政治要求的粤剧，为资产阶级夺取政权服务。可惜随着辛亥革命成果被窃取，粤剧的革命也半途而废。志士班成员冯自由在《革命逸史》一文中谈到采南歌剧团的解散时说：“所训育人才颇为鼎盛，诸童伶于解散后，多改就旧式戏班，无有能记忆本身剧团之如何宗旨矣。”又如当时著名艺人蛇仔秋，丢掉年薪数千元的大老倌不做，弃艺从戎，投身李福林部，在开始确是出于一番革命热情的。但辛亥革命后，他便摇身一变做了官，成为李福林操纵粤剧界的爪牙走狗。

辛亥革命后，曾有“革命军兴，革命党消”之说。其在粤剧界的情况是：“辛亥革命以后，许多革命党人都以为大功告成，不需要再通过戏班来活动了。因此，再没有人拿钱出来支持，志士班遂相继解体。”刘国兴在《八和会馆回忆》中的这段话多少透露出粤剧革命失败的原因。尽管如此，志士班对辛亥革命宣传和粤剧艺术革新改良的功绩不可磨灭。志士班在省港澳和南洋的活动，对革命力量在南方和南洋的发展，起到一定推动作用。从某种意义上说，香港同盟会南方支部的成立，全赖醒天梦剧团的入盟，并由该团成员林直勉献资所促成。此言虽不无夸大成分，但得醒天梦加盟和林直勉赞助经费，对该支部的成立确实起到促进作用。该支部领导下进行的广州新军起义和黄花岗起义中，均有志士班同仁投身南方武装起义的行列，李文甫等甚至为革命献出生命。冯

自由《革命逸史》说："及辛亥革命军起，诸剧员躬身参加义举者，尤不乏人，是更由演剧之舞台工作，进而为实行工作矣。"

志士班兴起之初，原演出话剧进行革命宣传，后来为扩大宣传效果，便以粤剧形式来演出改良新戏。粤剧艺人原不大看得起志士班，认为其未能秉承粤剧传统。因志士班不曾加入八和会馆，也不乘坐红船流动演出，因此坊间也有戏称之为"九和班""绿船班"的。但志士班的新戏内容适应当时的社会潮流，而且他们改用广州方言上演粤剧后观众日多，便促进更多的粤剧戏班逐步改用广州方言，并搬演志士班的新编剧目。

在对剧目题材的开拓上，志士班功不可没。尽管在明清时代也有反映当时生活题材的作品，但为数不多。志士班编演歌颂历史上抵抗外族入侵的英雄人物，宣传反清革命，揭露官场黑暗，抨击封建陋习的剧目如《熊飞起义》《袁崇焕督师》《徐锡麟行刺恩铭》《秋瑾》《警晨钟》《虐婢报》《盲公问米》等。为了加强演出的宣传效果，志士班吸收了多种新的艺术表现方法，丰富了粤剧的表现力。粤剧剧本开始出现了分幕分场，表演上不断吸收话剧和电影的表现手法，使其更好地表现当代人的生活。学习、采用文明戏的化妆和布景，借鉴话剧的技巧技术，舞台艺术逐步趋向生活化。

为了使观众容易接受，志士班将某些曲词尝试用广州方言演唱，并在曲调上吸收了在粤语地区人们喜闻乐见而且一向都用粤语演唱的木鱼、南音，演出于广州、香港、澳门和梧州等地，大受群众欢迎。粤剧历来以舞台官话演出，虽清朝也有"蛮音杂陈"的舞台语言，但二百多年来仍无太大变化。志士班改用广州方言演出粤剧，使粤剧戏班群起改革，促进了粤剧戏剧语言的彻底地方化。舞台演出语言的改变促进了粤剧唱腔的变革，使之从原来假嗓高亢尖锐的发声，改变为真嗓朴厚浑沉的发声。优天影演出的《周大姑放脚》，首创平喉唱粤曲。后至民国初年，粤剧寰球乐班著名小生朱次伯改用平喉唱曲，受到观众欢迎，接着

千里驹、白驹荣、周瑜利、金山炳等一批名伶，共同参与探索实践，通过各个行当的努力，终于使得粤剧奠定了男女角色采用平喉、子喉、大喉三种不同唱法的基础。

志士班的戏剧改良为粤剧培养了大批人才，一些志士班成员后来参加职业戏班成为粤剧名角，如靓元亨、戴谦吉、利庆红、扬州安、赛子龙、余秋耀、靓荣、大眼钱、新丽湘、冯公平等，都是志士班出身的粤剧名伶。还有一批著名乐师，如吕文成、尹自重、邱鹤俦、何柳堂等，他们在演奏或作曲方面均卓有成就。

辛亥革命后，志士班基本停止活动，但他们的做法受到观众欢迎，专业戏班也纷起仿效，一时粤剧改良蔚成风气。这场粤剧改良运动，对粤剧艺术产生了深刻的影响，促使粤剧艺术形式进一步完成地方衍化过程。“戏曲剧种的特色，集中表现在唱腔音乐上，而唱腔音乐和粤语的关系是最直接的，粤剧从官话过渡到广州方言后，才真正形成本身的独特色彩和格调。”粤剧的革新运动伴随着志士班的出现而延续，班社组织不断发展，舞台艺术日新月异，蜕变定型为广府文化中绚丽之花——粤剧。

二、“薛马争雄”省港班

志士班和粤剧改良活动，历时二十多年，使粤剧走上了变革的道路。至五四运动前后，省港班的崛起进一步促使粤剧变革日趋激烈，跨进其发展史上的新阶段。在粤剧变革完成地方衍化的这一过程中，虽有诸多外因，但归根究底，广府民系的包容、创新、务实等特性，一直是推动着粤剧不断衍变的内在动力。

广府文化的包容和开放，赋予广府人灵活变通和积极进取创新的性格，粤剧人在面临诸多不利因素时能屈伸、能应对的关键品格，更使得粤剧人在与时俱进、追求创新方面不甘落后。这种包容和创新对粤剧艺

术的影响也是极其明显的。如粤剧在改良运动中不但吸收了京锣鼓，还大胆引进了小提琴、大提琴、色士风（萨克斯管）、吉他、班祖琴等西洋乐器，弥补了传统民族乐器中低音薄弱的不足，以丰富音色层次；又如在梆黄合流后，粤剧不断吸收了南音、木鱼、龙舟、粤讴等广东民间说唱和小调，甚至出现了外国流行音乐和电影插曲，使得腔调和旋律日益丰富。文武生行当是粤剧独有的，也是粤剧在行当制度方面的创新之举，在粤剧史上崩牙启第一次以小武行当身份在《再生缘》中塑造了文武双全的皇甫少华一角，使得文武生以其扮演角色的较大塑造力，占据粤剧第一男主角的位置。

就在广州、香港等城市呈现出繁荣面貌的同时，珠三角农村盗贼横行，流动乡间演出的粤剧戏班不单演出戏金不高，更饱受盗贼威胁。一些大型戏班便干脆只在广州、香港、澳门三个大城市演出，不再下乡，粤剧史上称其为“省港班”。省港班的崛起，使粤剧出现了新的面貌，粤剧演出从戏台进入剧场，演出日趋商业化，出现了一批红伶，演员结构逐渐由行当制改为台柱制。“1933年由香港高升戏院经理吕维周发起，经罗文锦爵士向港督贝璐请求取消男女合演的禁令获准。”粤剧出现首个男女演员同台演出的男女合班意义深远，打破男女分台演出、男女不能合班和男性反串旦角的局限，诞生真正意义上的粤剧旦角演员。

与省港班一样，给粤剧艺术革新带来冲击的，是粤剧史上最为辉煌的“薛马争雄”时期。20世纪30年代，薛觉先的觉先声剧团以广州为基地，也常到香港演出，马师曾的太平剧团则常驻香港，彼此展开历时长达近十年的艺术竞争。他们适应现代城市观众的要求，接受西方戏剧现实主义观念的影响，吸收运用话剧、电影等所长，竞编新剧。表演吸收运用京剧的武打和做功，也借鉴话剧、电影生活化的表演方法；唱腔改假声为真声演唱的平喉，基本上使用广州方言演出；音乐吸收一批时代曲、新曲，增加了西洋乐器伴奏；化妆借鉴京剧、电影，学习京剧的脸谱；舞台美术学习话剧技巧技术，倾向于写实化，新编写了《佳偶兵戎》《白金龙》《苦凤莺怜》《泣荆花》《姑缘嫂劫》等剧本。粤剧史

上把这一时期称为薛马争雄。省港班的兴起，以及以薛觉先、马师曾为首的粤剧艺人在20世纪30年代带动的进入城市、进入剧场之路，更是将粤剧带进了充满活力的时代，带动了粤剧在编剧、音乐、表演和舞台美术等方面一系列的革新，使粤剧向地方化、大众化、现代化跨前了一步。

首先，该时期粤剧艺术的重大变革表现在粤剧的舞台语言由戏棚官话改唱白话（广州方言）。据欧阳予倩在《谈粤剧》一文中说："粤剧在同治年间已经在戏棚官话中插进了广州话。"舞台语言的改变不是一刀切，各地的情况不同。它最初在广州、香港等地出现，然后逐渐扩散到其他地区。据陈非侬说："用广嗓演唱的第一部新派粤剧是《周大姑放脚》，用广嗓演唱的第一出传统粤剧是《盲公问米》，第一个在粤剧舞台上用广嗓演唱的粤剧，是《红楼梦》一剧中的《宝玉哭灵》。而全出粤剧都是用广嗓唱出的，则是由金山炳演出的《季札挂剑》。"朱次伯少年时在志士班学艺，后加入祝康年、乐其乐等戏班。1921年剧团演出《宝玉哭灵》时，名小生郑锦涛因故不能上场，班主请朱次伯顶替，他以小武行当扮演小生的角色（饰贾宝玉），决定试用新的唱法。他与乐师研究，调低弦索的高音，以真嗓唱平喉，用白话代替戏棚官话演唱，结果剧场效果甚佳，特别是"怨婚""哭灵"两段古曲，唱得跌宕有致，声情并茂，吐字玲珑，将宝玉的内心世界揭示得淋漓尽致，最受观众的欢迎。

但从粤剧整体来说，直到20世纪20年代末，仍停留在半官半白的状态。这个变革显得如此缓慢，一方面要解决一系列的技术性问题，一方面还要不断冲破传统习惯势力的阻挠。1929年马师曾在大罗天剧团加快变革的步伐，还受到一些人的攻击。欧阳予倩的《书<粤剧论>后》一文，支持马师曾的变革。文章说：

马师曾唱平喉，许多人骂他，平喉吐字容易清楚，也未尝不是一个好法子。再者，师曾用的词句，的确有很粗俗的地方，不过能运用俗语却是很好，而且广东这种阳平低，鼻音重，入声强断的言语，求其拿俗语唱得自然，尤其不是容易的事。至于龙舟、南音之

类，本不妨充分运用，这不能说马师曾不好，反见他的聪明。

正是在薛马争雄时期，马师曾、薛觉先等人顶着阻力勇往直前，得到舆论的支持，带动全行参与变革，到20世纪30年代初，基本完成粤剧舞台语言从官话改唱白话的转变，除去叫头、礼仪用语之外，或唱词、道白中的特殊字音等，其他均用广州方言演唱。但在广府地区外的下四府地区，相当长时间内仍用官话演出传统剧目，如“江湖十八本”。

其次，该时期粤剧艺术的重大变革表现在粤剧戏班组织由全男班、全女班逐渐转变为男女班。雍正年间的《粤游纪程》说广州的土优中“女优颇众，歌价倍于男优”。此后，只在国外仍偶有女优的记载，如李钟珏《新加坡风土记》说光绪十三年（1887）时新加坡“戏园有男班，有女班……皆演粤剧”，国内出现的均是全男班。个别班社曾试图起用女旦，如光绪二十八年（1902），小生聪与其妻晴雯金加入普同春班，马上受到官府和八和会馆的制止和惩罚。民国元年（1912）共和乐班乘改朝换代之机组成男女班，演出十个月也被取缔。从民国八年（1919）起，广州先后出现名花影、群芳艳影、镜花影等全女班，也受到歧视。1924年经女艺人游行请愿后，八和会馆始允许女艺人入会，但女班仍不能在吉庆公所挂牌接戏，广州海珠、乐善、太平三大戏院都不上演女班，女班只能在大新、先施、安华公司的天台游乐场和宝华、民乐两家小戏院以及一些茶楼演出。



镜花艳影全女班演出单张

直至1936年8月陈济棠下野时，广州各粤剧班仍分为全男班和全女班。虽然金山、南洋向来允许男女混合班营业，香港、澳门、上海以及省内各地均不禁止或已解除（如香港于1933年解禁），但广州仍禁止男女演员同台演出，故1930至1936年所组各戏班，都是全男或全女班。1933年首先在香港争得取消男女合班的禁令，马师曾的太平剧团加聘了上海妹、谭兰卿、麦颦卿三个女旦，组成第一个男女班。1934年6月，《伶星》杂志载文说："男女同台演出，已在港澳、上海、金山、南洋等地成为事实，而广州方面之禁令如故。"直到1936年8月陈济棠下台后禁令才被取消。同年11月，广州出现了由白驹荣、廖侠怀、苏州丽、谭秀珍等组成的第一个男女剧团——国泰男女剧团。1937年春节期间，广州各大戏院演出的如觉先声（薛觉先、廖侠怀、上海妹、小非非），大光明（桂名扬、靓少凤、谭玉兰、关影怜），天星（少新权、陈锦棠、苏州丽、蝴蝶影）等都是男女剧团了。

其三，该时期粤剧艺术的重大变革表现在声腔结构由板腔、曲牌并用，变化为板腔、曲牌联缀。广州方言调低沉，尤其是它的阳平字比戏棚官话要低得多。由于广州话的声调，平声字居多，构成了低音浑厚、

鼻音较重、入声强断的语音特点，于是引起粤剧唱腔在发声和行腔上的重大变化，改变过去小生及小武行当用假嗓（假声）的唱法，而采用平喉（真声）演唱，并把唱词处理得更接近口语，力求精练、顺达、清晰、悦耳。为了适应平喉演唱，原唱腔无论从调高、旋律以及运腔方法，演唱技巧等都发生了较大的变化。因此“问字取音、循字求腔”的手法得到了更进一步的深入和发展。在行腔上既要顺乎词意，又要讲究字声、语调，“腔由字出，字随腔落”。这些地方性的通俗唱法形成了粤剧节奏变换自然、旋律优美之特点。梆黄唱腔既可高亢激越，也可柔和抒情，其风格更富地方独特色彩，从而广受群众的欢迎。

粤剧在稳定了平喉的演唱基础之后，又广泛吸收、融合本地的民间说唱（龙舟、木鱼、南音、粤讴、板眼、渔歌、咸水歌以及其他山歌、民歌）到唱腔中来，并把一些民间音乐（包括广东音乐、小曲）也用来填词演唱。粤剧中的梆子、二黄、牌子和上述地方民间说唱和民间音乐的自由穿插使用，使整个音乐布局与结构比过去更灵活、更丰富多彩，旋律更显优美。“运用之灵活自由，不是个中人很难想象。往往唱一句《昭君怨》，或是别的小曲，一转便到了梆黄，在不知不觉之中又过渡到别的曲调，这样无形中就把梆子、二黄的格律突破了。”同时在梆黄中又创造了“长句二黄”“八字二黄”“半截二黄”“滴珠二黄”“长句二流”“长句滚花”等句式和唱法。伴奏乐器也更加丰富。“粤剧所用乐器，初期只二弦、提琴、月琴、箫笛、三弦、锣钹鼓板而已”，“千里驹倡用喉管短箫，薛觉先、陈非侬倡用西乐梵哑铃（小提琴）、吉他及北乐二胡，马师曾倡用北乐九音云锣，南乐扬琴，于是古今南北中西乐器蔚然大备。”经过这样的变革，粤剧唱腔旋律更加优美，转接更加灵活，表现力更强。几十年来，粤剧演员出现了许多出色的唱家，在生、旦、丑行中形成多个唱腔流派。

靓少佳自美回港与靓次伯再组织胜寿年剧团，团徽由著名粤剧史家、编剧家麦啸霞先生设计。

（注：此件系由三藩市甄碧玲女士自美西八和会馆拍影寄回）

“六柱制”海报

其四，该时期粤剧艺术的重大变革表现在演出场所从以广场演出为主变化为以剧场演出为主。清末广州已建成河南、海珠、乐善、东关和广舞台等戏院，佛山有丹桂戏院。澳门清平戏院，香港普庆、重庆、高升、和平等戏院建成的时间则更早。与此同时粤剧出现了人寿年、周丰年、祝华年等一批以在广州、香港、澳门、佛山的戏院演出为主的省港大班。民国以后，珠江三角洲和西、北、东江的一些中心城镇也陆续建成规模不一的戏院。粤剧广府班大都从原来在广场上的庙台、草台、戏

棚转移到剧场演出。广场空旷辽阔，观众拥挤喧闹，演出要用大锣大鼓才有气氛，演员演唱声音要高亢，身段动作幅度要大才能使观众听得到，看得清。进入剧场以后，锣鼓的音量要收小，特别后来有了音响设备，演员演唱的调门可以大大降低。粤剧原来定调是“四指合”（F调），后来普遍降低为“一指合”（C调），有些演员还降到“密指合”（降B调）。表演也可以使用细腻、纤巧的身段动作。原来质朴、粗犷的风格渐淡，精巧、华丽的色彩渐浓。

其五，该时期粤剧艺术的重大变革表现在从原来的“十大行当制”变化为武生、文武生、花旦、二帮花旦、小生、丑生“六大台柱制”的粤剧戏班编制模式。20世纪二三十年代，传统粤剧的艺术形态在整体上出现了变革，由古老的戏班逐渐转变成剧团。在人员编制上也由原来一百多人组成的大班整合成定员七十多人的剧团。在演员的演出分工方面，产生了六柱制模式，即以六位主要演员负责担纲剧团所有演出剧目的主角，就如六条梁柱支撑起剧团的演出，故名“六柱制”。这六柱包括：武生、文武生、花旦、小生、二帮花旦、丑生。剧团在筹建组班时就根据这“六柱”的编制去物色主要演员。六柱制中六位主演者虽然冠以表演行当的称谓，但在实际上却不是表演行当的艺术分工，而是粤剧在发展过程中内部机制的调整。其中武生，就需要把传统十大表演行当中的公脚、总生、正生等所有挂须的主要角色，以及外（大花面）、净（二花面）等需要开面的主要角色，通通包揽下来。丑生就负责担纲男丑与女丑，以及所有归属丑角类的主要角色。花旦和二帮花旦在表演方面并无质的区别，本来就属同一表演行当，只不过是所占戏份大小不同而已。文武生不是表演行当，只是代表剧团中第一男主角。在具体演出实践中，不管什么行当，只要是戏中戏份最重的男主角，就由文武生来担任，这是粤剧在市场化发展过程中特有的现象。小生也不是严格意义上的小生行当，只是剧团中第二男主角，其地位与第二花旦相仿。剧团演出剧目的编撰，都是根据这六柱制去设置角色和铺设剧情。六柱制有利于打破传统戏班严格的表演行当界限，压缩人员编制，裁减冗员，有利

于全面发挥演员的表演才华，有利于当时剧团的发展，特别是为粤剧由广场艺术向剧场艺术的转型，作出了积极的贡献。但也容易产生因人编戏、因角而安排戏份，每戏必凑够六柱制的弊病，在实践过程中，弱化了行当的表演艺术，但在总体上，适应了市场而牺牲和削弱了表演艺术的发展，这是无可讳言的事实。

觉先声剧团演出戏桥

其六，该时期粤剧艺术的重大变革表现在舞台美术的高速发展。20

世纪初，粤剧进入城市，开始由广场艺术向剧场艺术过渡，从而对粤剧舞台布景提出了变革的要求。这个时候的布景，还只是一种单纯装饰性的画景和摆设。随着剧目内容和表演风格的变异，演出越来越需要舞台环境的配合，在当时志士班进行戏剧改良的推动和影响下，向话剧学习，装配写实性布景，采用大画、软画、硬景等不同搭配，组合成戏剧具体环境的不同场景，这种布景方法和风格，从此一直在沿用。20世纪30年代，在商业竞争的市场背景下，粤剧曾在广州、香港、澳门等大城市的剧场演出中一度出现运用声、光、电和机械技术制作的机关布景。当中，有与剧情结合较好者，起到了烘托气氛，增强舞台表现力的作用，但更多出于标新立异，招徕观众，成了背离戏曲艺术规律的景物堆砌。广州五仙门发电厂建成于光绪三十年（1904），剧场的舞台条件可以使用灯光、布景技术。粤剧布景就从软景到硬景，平面布景到立体布景、机关布景。灯光从白光照明到使用彩色灯、聚光灯、旋转灯、幻灯、宇宙灯等。

其七，该时期粤剧艺术的重大变革表现在名家流派辈出，各大戏班、各大老倌都翻新出奇，争妍斗丽，庄谐文武，各擅胜场。20世纪二三十年代，粤剧从剧目、表演技艺、音乐唱腔到舞台美术，均迅速变革、发展，使粤剧向地方化、大众化、现代化跨前一大步。省港大班不断涌现，加上不少在海外扬名的艺人回国内演出，更使粤剧界增添一批有造诣的演员，如新珠、曾三多、陈非侬、靓少佳、白玉堂、上海妹、谭兰卿、邓碧云等名角。尤以薛（觉先）、马（师曾）、桂（名扬）、廖（侠怀）、白（驹荣）等艺术流派的形成影响较大，史称“五大流派”。他们艺术上各有特色，誉满省港澳，在东南亚、美洲的华侨聚居地及上海、天津、云南等地也获盛誉。他们汲取兄弟剧种的艺术精华，在传统技艺基础上各有创新，令粤剧艺术上了一个新台阶。其中，影响最大、建树最多的当数薛觉先和马师曾，他们的戏剧观以及艺术上的改革创新，对粤剧的发展起了十分积极的促进作用。

三、全女班与男女合班

戏院主导的娱乐时代来临了，粤剧也由广场艺术转变为剧场艺术，土气渐少，洋气渐丰。当时，长堤沿岸一带遍布码头，海珠戏院正好位居此水陆要冲之地，故营业情况最佳，乐善戏院则紧居其后。各天台剧场，则都是各大公司天台游艺场的一部分，其演出门票较戏院低廉，除上演粤剧外，还时有京剧和新派剧。在天台剧场演出的粤剧戏班，又称“天台班”，均以全女班为主，并且通常是由天台剧场长期雇请。

当时，距清王朝覆灭不过二十年左右，一般市民头脑中的封建意识还很浓厚，以至于男女共乘一辆自行车，在街上也会遭到某些守旧人士的白眼，甚至被认为是丑态。故此，陈济棠统治下的广州，思想观念还是比较落后的，和城市建设的发展格格不入。男女同台演出是不可能的事情，那么粤剧当然就不可能出现男女合班了。实际上，无论是李文茂时期的，还是邝新华时期，甚至到了志士班时期，粤剧班社中的旦角演员均由男性出演，如前面提到的勾鼻章等均为男旦。

粤剧历史上，由男性艺人组成的全男班一直雄霸舞台，如清末民初的人寿年、祝华年、祝康年等名戏班。在游弋于水网河道的红船班中，甚至不准女子上船，认为女子上船会招致沉船之祸。一方面囿于政府不准男女合班的禁令和律例，另一方面也受到男尊女卑的封建思想影响，男班一般都不招聘女性演员参演。

光绪二十八年（1902）的乐同春班和民国元年（1912）的共和乐班曾一度起用女旦，但不久均被禁止。全男班中的旦角均由男演员出演，肖丽湘、千里驹、肖丽章、嫦娥英、陈非侬、李翠芳、谢醒侬、林超群等便是当时名震一时的男花旦。直到20世纪30年代初，男女合班先后在香港、广州出现后，全男班逐渐趋向式微以至消亡。

与全男班在粤剧班社中占有主导地位不同，以女性演员组成的全女班，由于规模较小，只得在小型戏院、天台游艺场或茶楼中演出。民国

八年（1919），首个粤剧全女班悄然出现。至鼎盛时期，有数十班之多，其中群芳艳影、镜花影、金钗铎、名花影被称为四大女班。此外，较著名的还有祝康年、群芳幻影、驻芳华、天仙乐、灯月圆、文化女剧团等。20世纪二三十年代是全女班的全盛时期。当时广州市就有沈大姑、吴兆荣、郑孝之、谢叔如等四大女班头人，专门召集13至15岁的女孩子经培训后组成班底，再聘请专业演员加强阵容，或整个卖班给别人。

全女班几乎全部集中在广州城内大新、西堤大新、先施、安华登公司天台游艺场的剧场中演出。天台剧场是专门提供全女班长期演出的场所，能在此演出的均是阵容较大、艺术水平较高的一流的全女班，称“天台班”。此外，宝华戏院、东乐戏院、河南戏院和机器工会剧场，也是女班较为集中的演出场所。还有一些人数较少的女班，每班约三四十人，则于东堤澄江茶楼、永汉路（今北京路）的涎香茶楼、西关天南茶楼等地演出，称为“茶居班”。

全女班主要活动地点在广州，也到香港、澳门、上海、梧州、天津等城市和广州附近乡镇演出，有的曾远赴新加坡、美洲演出。比较著名的演出剧目有《仕林祭塔》《黛玉葬花》《夜送寒衣》《癫婆寻仔》《生祭李彦贵》等。一些女班还搬演薛觉先、马师曾等名伶的剧目，在表演、唱腔上着意模仿，并注意在布景、灯光、服装方面下功夫，以吸引观众。

当时的粤剧行中，以省港大班的声誉最高，四乡的红船班次之，城内的公司班常被本行艺人看不起。可是，就在这些全女班中，却涌现出不少著名演员，如白莲子、潘影芬、潘少雄、徐杏林、陈皮梅、黄侣侠、张妙兰、谭兰卿、宋竹卿、任剑辉等，都是出类拔萃的一代粤剧名伶。城内大新公司天台游艺场由沈大姑承包，此处剧场能容纳上千观众。当时在此处演出的女班不设班牌，统称“大新公司班”，戏行人称“沈大姑班”，主要演员为谭兰卿、宋竹卿、大口何三人，均是沈大姑

以重金聘请来此“加顶”（增强阵容）的台柱。西堤大新公司女班由吴兆荣、郑孝之所把持，除在此天台剧场内演出外，偶尔也应四乡之邀而到各地演出。长堤先施公司女班的主要演员有文武生黄侣侠、花旦西丽霞、丑生郑恢恢、武生沈小沛、小生铁英雄等。黄侣侠能文能武，唱做念打酷如马师曾，故人称“女马师曾”。西关安华公司天台的女班，主要演员有文武生徐杏林、武生小叫天、花旦倩影侬、丑生陈佩初等，均属女班中的一流演员。这些公司班的演员，并非长期固定，有些也是公司聘请加顶的演员，聘用期不限，如受欢迎则再续聘，故某些演员常在几家公司轮番演出。

直到抗战时期，女班逐渐渗入男演员，不少女班原演男角的演员也改演女角，全女班渐为男女班所代替，女班才渐次灭迹。但女演员反串生角这一传统却保存下来，直至今日，香港粤剧行内女文武生依然十分吃香，其师承正是黄侣侠、任剑辉的一派。

从戏台进入剧场，粤剧摇身一变，便多少有点脱胎换骨的味道了。此间，粤剧演出日趋商业化，出现了一批红伶，演员结构逐渐由行当制改为台柱制。1933年，粤剧出现首个男女演员同台演出的男女合班，打破男女分台演出、男女不能合班和男性反串旦角的局限，诞生真正意义上的粤剧旦角演员。从此，男女班取代了昔日全男班的地位，成为粤剧班社的主流，全男班、全女班都逐渐走向消亡。那么，男女合班起于何时？又以何剧团最早呢？

粤剧戏班最早的男女同台演戏，出现在广州。据《伶星》杂志报道：“1933年9月，陈皮梅、罗慕兰、吕文成、大傻辈，创特别场，男女同场演剧，空气一新，观众耳目也为之一新……当局以其非正式之粤班，故未注意及之耳。”只是当时并没有引起大家关注，无声无息之间便悄然而去。

轰轰烈烈的男女同台演出，由薛觉先开启先风。据称20世纪30年代初，薛觉先、唐雪卿夫妇应香港曹善允博士邀请参加筹款义演，在娱乐

大戏院演出《西厢记》一剧，薛觉先演张生，唐雪卿演红娘。由于此次是为公益事业而义演，估计香港政府也不至于反对男女同台演戏，因而便提出由唐雪卿演出红娘。首场演出时，香港总督等大批英国官员都前往观看，倒没有因男女同台演出而有所议论和反对。因此，戏班和戏院都认为，男女演员各有自己的观众，相互合作有其独特的优势，可以争取更多的观众来看戏。既然薛觉先夫妇已经率先同台演出，树立了范例，其他戏班不妨也可效法。

至1933年秋，香港总督贝璐应戏院主一众人等的要求，取消了不许粤剧男女同班演出的禁令，粤剧男女班在香港出现。第一个在香港公演的是薛觉先、唐雪卿、陈锦棠、小姗姗、新周瑜林、林坤山、薛觉明等人临时组成的男女班，先后在香港普庆、高升戏院演出12天。该班“于夏历（即农历）九月二十七日起，一连五天开演于普庆戏院，以收入颇佳，故又连续于初四日起，至初十日止，一连七天开演于高升”。

在香港太平戏院院主源杏翘的档案中，有一份名为《三院组织男女班禀底》的“禀纸”：

> 联禀人利舞台利希立、高升戏院吕维周、普庆戏院陈珠，禀为剧场娱乐日渐凋零，似宜从根本培植，以冀弥补而维商业事。窃自华人经营戏院一途，所有戏班戏院，日形衰落，久已有洎鉴之中。溯其原因，大抵世情改革，厌故喜新，故商等不甘冒昧，特联禀上诉，谅亦体恤商艰。即是之故，故欲组织男女合班演戏，对于港中观众，骤然耳目一新，戏业前途，岂无小补。且商等首重饷源计，次为营业计，素稔体察舆情，有关怀桑梓之切。近以港侨男女，每喜联欢或歌且舞，此举已蒙恩准，不为禁例，然则既设男女歌舞，何异于男女演剧，况各属区域，所设舞台，均有男女艺员合演，几乎全球皆是，足征人心趋向，已可概见。若谓香江局面，万商云集堂堂繁盛之区，夫何独而不然？商等有见乎此，伏准予所请，以恤商艰，实为德便。为此切赴。

这份呈文作为一封请愿信，将香港粤剧男女合班申请的始末原原本本地呈现出来。禀纸由一众商家联合向香港本地的华人代表申请，后再经过华人代表罗旭龢、曹善允联名向港督提交，请求其批准粤剧男女合班。申请日期是1933年10月，批准的日期是1933年11月25日。

事不宜迟，就在总督批准的当晚，太平剧团率先以剧团名义，正式

组织男女班。剧团在原来的主要演员马师曾、半日安、谢醒侬等的基础上，加聘谭兰卿、上海妹、麦颦卿三位女艺人为花旦，以新的男女班演员阵容在香港、澳门演出。故行内人士认为，薛觉先男女同台演出在先、组班在后，而马师曾则男女同台演出在后、组班在先。争雄的二人，在此问题上又打个平手。

粤剧业界和市民大众，对男女同班演出的呼声已经势不可挡。无论那陈济棠政府是多么的封建保守，这政府的禁令，是逆不过民心的。1936年10、11月间，广州也解除男女同班演出的禁令。同年11月16日，由白驹荣、廖侠怀、苏州丽、谭秀珍等人组成的国泰男女剧团在乐善戏院演出《月底西厢》。其后，原来的全男班也相继改组为男女合班，在广州各大戏院演出，大受观众欢迎。粤剧男女合班的出现，宣告了粤剧全男班时代的结束，也预示着粤剧全女班的式微。

四、城市戏院竞商演

广府地区商品经济发达，造就了广府人重商、趋利、讲效益、求变革的特点，使得广府人具有敢于探索和尝试的拼搏精神，视野较为宽广，思路较为开阔，商品意识和价值观念较强，这些反映在粤剧界也一样。粤剧进入了商业演出阶段，而广府文化中重商的一面，也在粤剧商业中展示得淋漓尽致，其优点是适应力强、吸纳迅速，缺点是急功近利、不加筛选。其中，戏班作为演出实体，粤剧演出作为娱乐消费产品，浓重的商业意识被渗透于粤剧戏班组织及剧院演出营运的每个环节。

戏曲演出的固定场所，自古以戏台为中心，形成了建于宫中村落中的神庙戏台和建在城坊街市的勾栏瓦舍两大演出格局。而传统的戏曲演出又多以流动性为特征，冲州撞府，绕户巡门，通常是画地围场，没有固定演出场所的，因此民间戏伶又称为“路歧人”。因此，有研究者总结出传统演剧的四种场所为流动型的撂地为场、广场型的亭台楼棚、厅堂

型的宴乐堂会、剧场型的勾栏戏园。

从广府地区的戏曲演出情况来看，历史上也留下了越王台、万福台等古戏台，厅堂型的演出也在文人志书中屡见不鲜，但勾栏戏园的出现则较晚。徐珂在《清稗类钞》中曾对广州戏园作了详细的介绍：

> 广州素无剧场，道光时，江南史某始创庆春园，其门联云：“东山丝竹，南海衣冠。”未几，怡园、锦园、庆丰、听春诸园，相继而起。
>
> 光绪初，唯繁盛街市之神庙，或有戏台，遇神诞建醮，始演戏，如渡头北帝庙、油栏直街某神庙之属是也。及刘学询于其所建之刘园，演戏射利，又于刘园附近建广庆戏园，是为西关有戏院之始。自是而南关、东关、河南亦各有戏园，然广庆不久即废，余亦往往辍演也。

可见，在广州城内，真正供平民百姓观之用的固定场所，始于清道光年间，而盛于其后。《广州城坊志》卫边街条目也载有“广州素无戏园，道光中，有江南人史某始创庆春园，署门联云‘东山丝竹，南海衣冠’。其后怡园、锦园、庆丰、听春诸园相继而起；一时裙屐笙歌，皆以华靡相尚，盖升平乐事也”。

在20世纪前，广州城内的粤剧演出，还是多以节庆典礼及演酬神戏为主，少有售票的商业性演出。清末时期，广州及附近四乡的神诞名目繁多，每值神诞，各地皆演戏酬神。一些庙宇为方便演出，便会设立固定戏台供戏班演出，于是最初的永久性专设演出场地便诞生了。这是粤剧演出最原本的场合和最初的功能——娱神，一如前面提到的佛山万福台。至清末宣统年间，广州西关尚有天后庙、三界庙、北帝庙三处戏台。这些戏台，多建筑在庙前广场，左右另建层楼设少数收费座位，中间的空地允许各行业人士免费入内观看。戏院开办前，粤剧除演酬神戏外，还有年节、喜庆等场合的助兴演出。当时，广州专设的粤剧公开演出场地就只有戏台，且没有明显的商业气息，无论是戏台的主人，或是雇班演戏的雇主，均不借此营利。

当时，广州的娱乐场所，便只有商人营业的戏院和各庙宇的戏台而已。当时，戏台之所以能在戏院的排挤下苟延残喘，除了城市娱乐活动

的相对单一外，还与其演出的公益性质有关——戏台演戏酬神，增加庙会的热闹气氛，吸引更多的游人香客。庙宇雇请戏班时并不讲究演出质量，顺理成章地只为凑数而已。演出质量如何，庙祝且多不关心，更不用说台上粤剧艺人演出唱的是哪一出，说唱的是官话还是白话了。及至清王朝覆亡，大批失去封建势力保护的寺庙宫观遭到打击，或拆毁，或改作学校，或驻扎军队，或被征收田产，连广州本地平日有点名气的大佛寺、华林寺也难逃劫数，1920年广州城开马路时被大部拆除。随着宗教势力的衰微，加上电影院、游乐场、公园等新型娱乐场所的勃兴，戏台终告废弃。

反观，戏院的情况则大不一样了。院主是为了盈利去经营戏院，观众是否听得懂这个问题变得尤其重要——那可是影响收入的事情。且辛亥革命后，广州城内的新兴资产阶级多是本地粤人，不比清代官员及外省旅粤会馆的人那样喜好官话，以致民国初年粤剧出现改唱白话的新风。这与粤剧采用电灯照明、机械装置布景的情况一样，都是粤剧在进入剧场以后所发生的重大变革，是粤剧在城市商业化竞争中的产物。

光绪十七年（1891），广州五大富商中的潘、卢、伍、叶四家在河南（海珠区）寺前街（紫来街的北段、寺前街交界处）开设了大观园，后陆续被称为大观戏院、河南戏院。《申报》在1891年6月4日题为《穗城谈屑》的报道中称："南关同乐戏园座客常满，获利甚丰。河南、西关两处戏园亦相继而起。"同年7月15日又续有报道："河南戏园刻已落成，命名曰大观园。"1895年8月3日，香港《华字日报》谈到："至辛卯春，前督李制军许商人承饷充办，复有南关、西关、河南、佛山四大戏园之设。"辛卯是光绪十七年，即1891年。这几条报道互相印证可知，南关戏院建成于1891年春，河南、西关两家在当年夏天建成，这三家都可以说是广州最早的一批戏院。

志士班的兴办人陈少白，正是在海幢寺创办志士班采南歌剧团和天演公司，开了粤剧革命的先声。采南歌剧团的第一场演出，便是在海幢

寺前面的大观戏院举行。作为中国最富有革新精神的剧种，粤剧率先采用西洋乐器、添设舞台布景等大多是在大观戏院和海珠戏院首先尝试，大观戏院应作为粤剧革新的发源地载入史册。据1935年《广州年鉴》显示，当年大观戏院仍在正常演出。直到1938年广州沦陷，艺人星散，剧场影院大多关门。在沦陷期间，河南戏院屋顶倾塌，1952年被改造为仓库，从此归于沉寂。

在没有电影、电视的年代，广州人晚上的娱乐活动，便是到戏院“睇大戏”（看粤剧）。20世纪初的珠江两岸曾先后出现了几家戏院，海珠、大观园、乐善、关东、广舞台，几大戏院夹江对峙，共同见证了清末民初广州戏院发展极度繁荣的美好时光。随着历史的变迁，这些戏院渐渐湮没在城市中，有些还活在老一辈广州人的记忆里，有些则只能在文献中寻找那曾经辉煌的踪迹。留存至今的只有长堤大马路的海珠大戏院了，它是广州现存的最老字号的戏院。海珠大戏院建于1902年，其前身是同庆戏院，创建于1902年，1904年改现名。1926年戏院改建，建筑风格独具匠心。戏院中央顶部是一个倒锅形的钢筋混凝土结构，拥有三层楼的观众厅，设有座位1900多个，其容量为当时广州之冠。海珠大戏院以其规模和建筑特色在当时名扬省港澳，获得“海珠院霸”之称。民国年间，粤剧名艺人白驹荣、马师曾、薛觉先、廖侠怀、何非凡等都在此演出过。在过去很长的一段时间里，在广州戏迷们的心目中，到海珠看一场大戏，是他们心中至为隆重的娱乐和社交活动。

在省港班出现以前，粤剧还以广场演出为主，后渐渐以剧场演出为主。从清光绪年间起至清末，在广州先后建成了河南、西关、乐善、南关等多家戏院。从这段1935年的《广州市戏剧年刊》的记载中可以一窥：

> 广州之有戏院，始自南关太平沙之同庆园，而河南之大观园继之。殆光绪三十三年，长寿寺因案被没收拆毁，改辟商场，由学务公所住持变卖，充办学经费，为繁荣该地方计，乃就地建筑戏院，招商承办，颜其名曰乐善，是为西关设戏院之始。继而长堤筑成，则有海珠戏院；东堤新筑，则有东关戏院与广舞台。时则省河南北，乐善、海珠、东关广舞台与大观并峙，为广州戏院营业之极盛时代。而广舞台最为后起，其内容建筑，一仿上

海大戏院形式，加以地处东堤，与妓馆酒楼密接，王孙公子，纨绔子弟当灯红酒绿之余，一时遂有座上客满之盛况。各院营业均受其影响，惜其开业未久，即以失慎被毁于火。民元之际，遂余河南大观（后改名河南）、乐善、海珠、东关四院，其舞台与座位之设置，望尘莫及，顾曲者均以为憾焉。

随后，广州的戏院如雨后春笋，不断建成，演出极旺。戏院既兴，戏台遂日渐冷落。迄民国初年，各种公众娱乐场所如公园、游乐场等相继设置，广州市民的娱乐场日渐繁多，戏台便慢慢淡出了人们的日常生活。

进入20世纪20年代，毗邻港澳的广州作为通商口岸，处处得风气之先。当时，广州专演粤剧的有海珠、乐善、太平、宝华、民乐、河南等六家戏院，连同西堤大新公司、惠爱大新公司、长堤先施公司、十八甫安华公司这四处天台剧场，共有十个粤剧演出场地。这标志着粤剧已经进入剧场演出年代，也标志着新的粤剧艺术风格正逐渐形成。

进入剧场以后，粤剧艺术风格发生了翻天覆地的变化。原来质朴、粗犷的风格渐淡，精巧、华丽的色彩渐浓。锣鼓的音量收小了，只因剧场中配备了音响，大锣大鼓已经不适应新的演出环境了；演员演唱的调门可以大大降低，表演的身段动作也可以更细腻、纤巧，在剧场中不需要担心观众听不清、看不真切。于是，剧团上演生旦文戏渐多，小武、二花面的武戏渐少；武戏少了，很多行当也被边缘化了，从原来的“十大行当制”变化为“六大台柱制”。由于广州城内已经通电，剧场的舞台条件可以使用灯光、布景技术，如太平戏院内便设置了旋转舞台。粤剧戏班逐渐由戏棚、神庙戏台、农村广场进入戏院、剧场舞台演出。至此，广州城内戏班由过去的主会聘用演出转为售票营业，经营戏班演出的班主以及经营戏班生意的公司也陆续出现。过去戏班有班主班和兄弟班等不同的组织形式，但到了20世纪前期，广州的不少粤剧大班已经被几家实力雄厚的公司所操控。海珠公司属下有觉先声、锦添花、胜利几个大班，而周康年、祝年华、祝康年受宏信公司管理，公司内部再根据戏班的票房营运情况，自行搭配艺人或重组，以求适应观众不同的需

求。

这个时期，班主和老板出于商业利益考虑，迎合城市观众的审美需求，为增加戏院剧场的上座率，便不断要求戏班增加文戏的比例并不断要求新编更多生旦戏。因此，以编撰剧本为生的开戏师爷也应运而生，结束了粤剧没有专业编剧的历史。一方面，粤剧提纲戏，正是在粤剧进入戏院进行商业演出后出现的。以前红船戏班流动于各地演出，不同埠头的台期准备九场戏就足够了，下一个埠头可以重复演出，剧目需求量较少。进入城市戏院后，观众群相对固定，旧戏的上座率远远低于新戏。此时在省港演出的戏班多达几十班，为了竞争观众票房，各班纷纷以新戏作为票房的号召。20世纪30年代，平均两日推出一出新戏。另一方面，文明戏（话剧）和电影也给粤剧剧目创作提供了大量新鲜素材，当时不少粤剧名剧都是改编自电影。马师曾有感于粤剧题材的单调，便打破传统框框，把外国电影《八达城大盗》《深闺梦里人》和歌剧《蝴蝶夫人》，改编成粤剧《贼王子》《龙城飞将》《蝴蝶夫人》演出，丰富了粤剧剧目题材。新剧在剧本内容和表演艺术两方面都大胆革新创造，卖座率甚佳。

省港大班正在城市戏院里如火如荼地进行着变革，与此同时，有一些小型戏班依然坚守着农村乡镇这片粤剧生根的土壤。人们把这些专注于农村演出的戏班，统称为“落乡班”（其中分为“巨型班”与“中型班”两种，另又派生出“过山班”和“八仙班”两种小型戏班）。巨型班配有158人，符合条件加入八和会馆；中型班约百人左右；过山班一般只有数十人；八仙班仅有演员八名，加上音乐员，全班不过十多人。在当时众多的粤剧艺人中，能参加省港班的毕竟是少数，而参加落乡班与过山班、八仙班的伶人则占大多数。

村镇买戏要请巨型班的，大多去广州八和会馆的吉庆公所接洽。三方谈成后，戏班乘红船出发前往演出，但一般只限于珠江三角洲的河涌地带。有的农村山区，受经济条件所限，没有能力聘请巨型班，便只能

直接与过山班打交道。早年的过山班，多为家庭班、兄弟班组织，设置简陋。有的班只有几件戏服箱，有的甚至连戏服箱也没有。这些贫苦的下层演员，有时只能把戏服打软包携带，步行前往演出地点——近则十几里，远则百里，四天换台一次，生活十分艰苦。由于当时的过山班多以广东的东江和阳江为两大据点，故亦有“东江班”与“阳江班”之别称。

广府地区农村请戏演出，大都和春秋祭祀与酬神活动有关。各地的神诞期又特别多，如二月初七土地诞、三月十七娘妈诞、三月二十三天后诞、六月初六龙母诞、六月十三鲁班师傅诞、六月十九观音诞，加上地藏皇诞、灶君诞、华光师傅诞、关帝诞等一大串。遇上节日诞期，落乡班中，特别是过山班都不愁没有台脚演出。

人手少，演出条件差，环境艰苦恶劣，演出时间长，过山班就是在这样的条件下艰苦生存着。为了保住饭碗，博得主办方的好感，望以后有机会再度被聘演出，就逼得演员苦学苦练武艺底子，每人都拿得出被人击掌称赞的拿手剧目，否则，谁也难在戏班长期待下去。过山班长年面向朴素的草根大众，其演出的剧目内容多为扬善惩恶的大团圆结局，以袍甲戏与宫闱戏居多；其表演风格大多追求激烈的动作，大锣大鼓；临时搭建的戏台虽简陋，却讲究气氛热闹，角色众多，人物忠奸分明。

在粤剧的变革时期，与趋时求新的省港大班不同，过山班依旧守成，固守着质朴的传统粤剧风貌。在长时期内，过山班仍保留着十大行当，保持着早期粤剧古朴粗犷的表演特色，演出也多以武生、小武的正本戏为主。由于长期远离大城市在乡村演出，过山班表演较为守旧，但对传统艺术的保留尤胜省港班。当好些传统剧目与传统艺术已不存于省港班的演出中时，在过山班中依然保留着。

五、亦伶亦星求生存

随着外来事物的不断涌现，20世纪初广府地区的文化娱乐生活多姿

多彩。传统娱乐活动——粤剧，也得到了前所未有的发展。新兴的城市娱乐项目——电影业在广州蓬勃发展，广州电影的放映与制片仅次于上海，在全国居于领先地位。

电影的传入丰富了广府地区大众的娱乐方式，同样是具有商业气息的娱乐活动，在最初的交锋中，鲜明的地域民俗特性、传统的美学传承、符合大众审美习惯的叙事模式，使粤剧具有一定优势。20世纪初的二十多年间，香港、广州两地先后出现几十家电影院。欧美各国商人在中国各地投资电影院，为在中国的外国人和上层华人提供了一些相对高级的场所，同时也在一定程度上为中国商人创设影院提供了仿效的范本。1920年南关画院建成，1921年一新、明珠等影院竣工开业。此后，广州的电影院如雨后春笋，纷纷建成开业。在外国电影商人的投资竞争中，欧美电影已经在广府地区的城镇兴盛起来。20世纪30年代初，欧美电影已经占领了两地绝大部分的市场份额，看电影已经不再是有钱人的专利，一般市民大众也能消费得起。

直至20世纪20年代末，由于电影的冲击，粤剧演出市场开始走下坡路。从广州的娱乐市场可窥见：从《火烧红莲寺》1928年红遍大江南北开始，古装神怪武侠片越拍越多，粤剧在古装戏方面的垄断地位被国产的古装片打破。1930年4月12日，广州西堤二马路的中华画院首次放映了美国派拉蒙公司的有声片《红皮》。自此之后，民众欣赏的电影，几乎无声不乐。有声电影出现以后，各大电影院争相添置设备，改放有声片，影院营业额大增。“同是娱乐事业，同一战线，而乃旺淡悬殊，如今日之歌剧（粤剧）与电影，一起一落。”粤剧失掉的那批观众，无疑是跑到电影院去了。在默片时代，粤剧还能以竞编新剧与电影抗衡，而有声电影传入后，电影以其形式多样、取材广泛，很快便打破了两者之间长期的均势，电影开始成为这片土地上大众普遍接受并参与的新鲜娱乐活动。

20世纪30年代初，广州、香港的电影院竞相添置设备，改放有声电

影，影院营业额大增，而粤剧演出市场则受到极大的冲击。据1934年《越华报》的统计："从1930年4月广州放映第一部有声电影起，到1934年2月这段时间内，广州新开业的电影院共有大德、天星、永汉、中兴、新华、长寿、明星、金声等8家。加上原有的明珠、中华、一新、中国、中山、南关、新国民、模范、西堤、华民以及西堤大新公司、惠爱大新公司、先施公司等3个天台游艺场的放映场，全市到1934年已有21个电影放映场（除华民及各天台放映场外，均已放映声片），此外，还有广州、红棉、大佛3家电影院在兴建中。"资本家见放映业有利可图，纷纷投资开设新电影院。1934年，就广州一地各影院的总座位数已逾两万，各影院一般每天放映日、夜各两场。

粤剧演出受到美国有声电影的冲击，出现严重的不景气，戏班解散，艺人失业，戏院关门。"戏班衰落，为数十年来所未有，伶人失业者共四千余名之多，其中女优及未正式加入八和会者尚未计算在内。无职伶人为生活所驱，沦为乞丐盗窃者报章常有所载。""自影画之声片流行之后，市民多趋重之，舞台剧受其影响至大。海珠戏院为全市戏院中之首屈一指，最近亦且停业，该行之冷静于此可见。"

粤剧全线告急，1933年广州市内上演粤剧的只有十个剧场，总座位数大概只及影院的一半，况粤剧只有日、夜各一场。另一方面，自进入20世纪30年代起，演出粤剧的戏院常因营业不佳而歇业，一些戏院开始兼放电影。粤剧观众人数和收入实在无法与电影相比。就1933年广州本地的营业额总收入计算，电影比粤剧高160%，打破了过去粤剧收入比电影收入多的优势。1933年2月，新华电影院开业，仗着资本雄厚、座位最多，率先实行降低票价，吸引了众多粤剧观众，戏院门庭更加冷落，粤剧界处境艰难。

据1934年的《广州年鉴》可知：

> 因本市幅员广阔，人口众多，而戏院之家数甚少，生意本可维持而有余，故平日各院生意均极畅旺。唯近数年来，大有江河日下之势，迨至本年，更为寂寞。盖以生活程度日高，所收票价太低，则无以维持，稍昂则无人过问。且自影画之声片流行之后，市民多趋

重之，舞台剧受其影响至大。海珠戏院为全市戏院中之首屈一指，最近亦且停业，该行业之冷静于此可见。

回想20世纪的早期电影，还多借戏院放映，与粤剧同场献艺，但并未对粤剧造成很大的影响。节公在1934年5月27日《越华报》上发表了《歌剧与电影盛衰谈》一文，记叙甚详：

当二十年前，电影开始发轫，流入吾华……所影均是长片，穷数月之久，始克完成一套，非有耐久之追画性者，咸不愿顾此断篇、无头无尾之数十集长画，其不能与歌剧（粤剧）竞争，自属情势所使然也。自乎民十（民国十年）以后，电影事业，蓬勃发展，新上镜头者，尽为适应时代化之短片，一场影完……且潮流所趋，社会人士亦多认为影片能灌输知识，展拓眼界，争相往观。于是梨园子弟以劲敌当前，不可不设法应付，乃变更演剧方法，取消往日之正本出头，另编配景新剧，集中全班人才，日夕只演一出，名曰配景新剧。如当时只白驹荣、千里驹、薛觉先、陈非侬、马师曾、靓少凤辈，每登一场，辄告满座，观众之拥挤，与今日各画院放影佳片无殊。分道扬镳，何尝稍受影响？

电影虽是新奇的洋玩意，但早期影片都是默片，放映时间短且内容不连贯，又没有声音，观赏娱乐性大打折扣。而粤剧演出，每晚7时开始，能够演出至11时有余，故事既有熟悉的传统故事也有新编的时装戏，表演更是声色艺俱全。事实上，在电影传入以后，粤剧积极革新，在戏院中新增加了声光电等现代元素，舞台射灯、麦克风等现代设施改善了演出环境，又使用每戏不同的布景，剧团大力推出新编剧目，一片繁荣新景象。故在20世纪初期，广州城内粤剧与电影相安无事，各有各的观众群，之间并无激烈的商业竞争。

那么，并行不悖的局面为什么变成旺淡悬殊的局势呢？当时报章上的分析：

回忆当时的影片，业既盛行，乃歌剧并不因是衰落者，何哉？盖当时排演剧本，多数优良，足博得观众同情，堪留人们视线耳。此种吸引力量，谓非由于艺术与人工造成，讵可得乎？说者谓比来歌剧之衰落，原因虽不止一端，而伶工之固步自封，剧本之多而无当，与及金钱时间，两不经济，实为失败之重大主因。

观众还是贪新鲜的，有了便宜而花样繁多的电影，便觉得看粤剧冗长而昂贵。此时，看电影是城市的文化时尚，而粤剧已经过时了。尽管自进入戏院以来，粤剧就已经出现变革，与从前相比，已经是天壤之

别。粤剧在与电影的竞争中，生出变革的动力，但这不是出于艺术的自觉，更多是出于经济上的考虑。当时的粤剧，无论戏班或戏院，都在不同程度上受到商业资本的控制，因此带有浓厚的商业气息，粤剧本身的改革不能不从商业竞争的角度出发，这是无可讳言的。

粤剧生于草根。那贴近地底的东西，接地气，往往生命力也顽强。1933年至1934年间，粤剧遭遇到前所未有的困局，以往通过自身变革来吸引观众的做法，显然已经不足以自救了。与此同时，粤语电影业刚刚兴起，正急需人力资源和创作素材，粤剧演员和粤剧剧目成为电影业最为便捷的资源。逆境下的粤剧与嗷嗷待哺的粤语电影一拍即合，粤剧演员从影走亦伶亦星的道路，粤剧剧目改编搬上银幕成为粤剧电影，达到影剧互动。

真是“一家便宜两家着”，粤剧和电影之间就这样达成了协议，一拍即合。粤剧演员演出的电影理所当然具备粤剧的元素，也会露几手他们的看家本领或一展歌喉，更何况电影投资者早就看中了他们舞台表演的票房号召力，哪有轻易错过的道理？粤剧红伶都有自己的首本戏，把这些好戏搬上银幕，顺手拈来，不仅节约了制作成本，还保证了粤语电影的票房收入。1935年至1936年间广州公映的粤语电影中，多半都有粤剧演员的加盟，可见粤剧演员从影者规模之大，亦伶亦星已经不是个别现象。

20世纪30年代初，为了与有声电影抗衡，粤剧新编剧目大量出现，粤剧编剧人数激增到六十多人。这些新编剧目数量庞杂，大多数是借用民间故事或杜撰的古装戏，还有一些剧目是有意与电影唱对台戏，把一些当时流行的外国戏剧、电影改编为粤剧。把外国戏剧和电影改为粤剧的做法，对丰富粤剧剧目，争取观众回到戏院、关注粤剧舞台，不失为一种实用的策略。

按照1931年2月1日的广州《伶星》杂志第一期上的说法：“一切穿起歌衫在唱着，或涂白了脸在做着的都是伶！一切会发声、不会发声，

中国的、不是中国的，总之在银幕上活动着的都是星。”这样算来，在粤剧舞台上唱做念打的是伶，在水银灯下拍片、银幕上露脸的是星。如果一名演员，既演粤剧，又拍电影，便可称为亦伶亦星。

电影兴起之后，从影最早的粤剧艺人，恐怕要算薛觉先了，1926年他便用“章非”的化名在上海拍片。1934年6月以前，“在玻璃棚下求生活”的，已有白玉堂、谢醒侬、叶弗弱等，参与拍摄了《良心》《裂痕》《摩登泪》等影片。1934年6月以后，粤剧衰落更甚，在此逆境下，粤剧艺人们只能积极应对，从影的粤剧艺人更多，拍片更多。早期粤语电影的人力资源，最主要是大批粤剧演员。

“从影，走所谓亦伶亦星的道路……粤语电影既为时尚，风气所趋，艺人皆以现身银幕为荣。”粤剧界的大老倌，大部分都拍过片，就连曲艺演员如小明星等，也涉足影坛。他们所拍影片，多是粤语电影和粤剧电影，除个别影片由上海公司摄制外，基本都是由香港或广州的制片公司出资摄制。当时省港两地粤语制片业很兴旺，主要的原因是这种粤剧化的电影可以赚钱，尤其是几个重要的国产电影的海外市场，几乎尽是粤语的势力圈。亦伶亦星预示了演员因素在粤剧电影发展过程中的主导作用，也为当时的粤剧演员开拓了新的演艺空间。

粤剧界人才向电影界转移，电影大量吸收粤剧的演员、编剧、音乐、美工、武师等。从20世纪30年代起，粤剧的舞台对打、角色反串等演出模式，都对粤语电影影响深远。粤剧与电影从剧目到创作人员都有密切的渗透。粤剧，一边在舞台上继续着唱做念打，同时也在银幕上找到了另一种新生。

20世纪30年代初电影业兴旺给粤剧带来强大的冲击，促使粤剧谋求发展步入革新的薛马争雄时代，薛、马两人都努力从兄弟剧种、话剧、电影中吸取养分，丰富粤剧传统，使粤剧艺术日益多元化。他们几乎是同时从粤剧界加入到香港电影圈，从事伶影双栖的艺术实践，成为影剧互动中的一座桥梁。毫无疑问，薛觉先、马师曾不但都是近代粤剧大

师，同时皆为粤语电影之先驱。

粤剧兼容并蓄、世俗市井的地域文化特性，形成了其传播形式与手段的多样性，从农村草台到城市剧场，从红船班到省港大班，随着社会发展、物质文化程度越来越高，民众对艺术选择和认同的空间也在扩大。回顾20世纪初，电影在广府地区生根发芽，必然对粤剧带来影响。本着兼容并蓄的特性，粤剧又一次向初生的电影靠拢，不但在本体艺术上吸取电影声光电的舞美设置、自然生活化的表演，还联姻诞生了粤剧电影。从舞台到银幕，粤剧的基因得到再一次的延续和嬗变。

> 粤剧的艺术气韵与审美本质，更切合了岭南文化的大众世相与世俗需求，迎合了平民心态与消遣氛围，于是，粤剧的嬉笑怒骂，都是有限度的悲悯痛悼，与有节制的情感释放，它是戏谑的而不那么深刻沉重，它是收放有度的而不那么震撼伤怀。岭南文化的务实观念与为我所用的兼容并蓄态度，多少也影响着粤剧对自身现实位置的确认，它是消遣娱乐式的，而非国家天下型的，承载的更多是市民化与市场化的效应。

究其原因，灵活多变、兼容并蓄、敢于尝新，本来就是粤剧的文化精神和审美传统。这些都与广府文化中易于接受外来新事物，敢于吸收、模仿外来文明，并将传统文化与之相互融合的本质特点分不开。

第三章 粤剧与广府民俗文化

民俗，即民间风俗，指一个国家或民族中广大民众所创造、享用和承传的生活文化。民俗起源于人类社会群体生活的需要，在特定的民族、时代和地域中不断形成、扩布和演变，为民众的日常生活服务。因此，广府民俗也必定是源于本土民众的生活需要而不断形成的，在岁时节日、宗族庆典、宗教祭祀中形成一套有别于其他地区的民俗文化。从历史发展的角度看，广府民俗文化是中国汉文化的一部分，作为华夏的一种地域文化，广府民俗保存有古代南传汉文化的积淀、汉文化与南越文化的结合变异，以及近代以来接受西方文化影响等因素，构成其独特风采。清末民初，随着广府地区的经济、文化的发展以及西风东渐所注入的生机和活力，广府民系的民俗文化在民间传统的基础上开放兼容，鲜明地呈现出适时善变的特征，作为广府文化重要代表者之一的粤剧，便是在这个时期成熟的民间艺术。

粤剧一直活跃在广府地区，成为广府人文化生活中不可缺少的重要部分。粤剧是广府地区农村民俗节庆不可或缺的文化仪式，是地区节日、宗族庆典、宗教祭祀的重要活动内容。粤剧演出形制与广府民俗文化活动关系密切。首先，岁时节日、宗族祭祀、神功诞期、建醮庆典是粤剧演出最原始、最重要的场合。与广府民间祭祀活动密不可分的是粤剧神功戏，这些带有祭祀性质的戏码，既有代表喜庆吉祥的《六国大封相》《玉皇登殿》《香花山大贺寿》《八仙贺寿》，也带有驱妖祛邪的《祭白虎》《破台》《收妖》，是粤剧与广府底层民众生活紧密相融的

见证。其次，一年四季的神诞、打醮，年复一年的宗族祭典、祈福酬愿，这些与广府民众的日常生活密不可分的演出场合，构成了粤剧戏班相对固定的组班、散班时间节点。粤剧戏班的组班和散班就与岁时节庆有直接关系，“春班”的演出正是集中在春节前后进行。此外，广府地区的传统民间信仰甚盛，成为支配人们风俗习惯和行为禁忌的重要信仰根源。例如，粤剧艺人信奉的戏神，不少也是从民间崇拜中转借演变而来，例如粤剧艺人崇拜的戏神华光大帝，本来就是汉族神话传说中的火神，是民间普遍信仰的神明，是旧时搭棚业、陶瓷业、武师业从业者所崇拜的行业神祇。

第一节 广府地区的粤剧神功戏演出

戏曲的起源与祭祀活动的关系密切。日本学者田仲一成在其《中国戏剧史》中认为，中国戏剧的主要形式，歌舞、科白、动作、戏剧结构的起承转合，均产生于春祭，而大量成为戏剧内容的故事情节则来源于秋祭。而戏曲作为民间艺术，一直也承担着代表广大草根民众春祈秋报、酬谢神恩的功能。

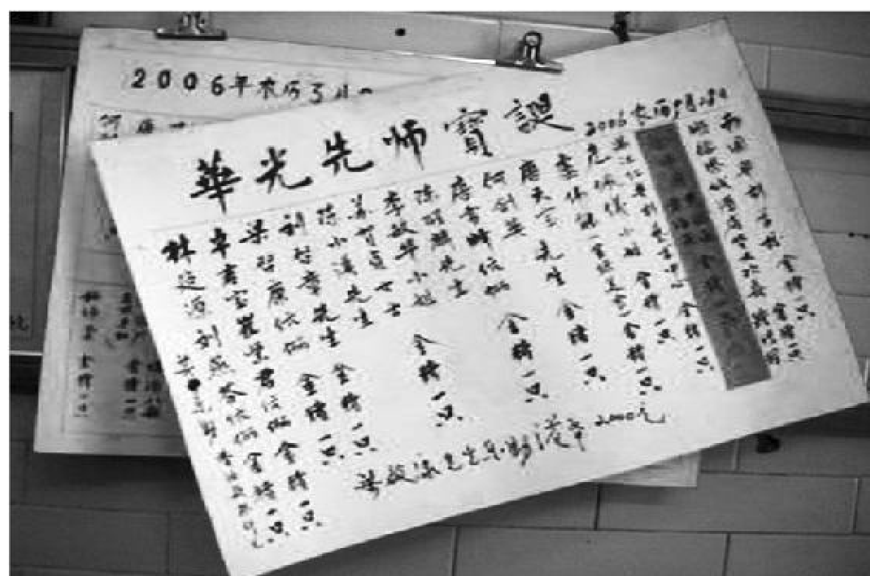
> 祭祀之礼，所以崇德报功，典至钜也。古者陈以俎豆，荐以馨香，至后世则兼以优戏。噫！戏者，戏也，胡为以奉祀事哉？意者稽前代之盛衰，镜人事之得失，善者足以为劝，恶者足以为惩，因于敬恭明神之时，式歌且舞，上以格在天之灵，下以昭前车 之鉴乎？

这段碑记里的记述，正好道尽了戏曲演出与民间祭祀、民俗文化，乃至审美认同之深厚渊源。在郭英德的《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》一书的引言中，作者指出："中国戏曲是世俗的宗教祭礼。有了宗教，并不一定就会产生戏曲；但是没有宗教，戏曲是决然不会产生的。"他认为，中国戏曲的宗教渊源、宗教精神及宗教功能三方面均能从戏曲演出的宗教性和世俗性中折射出来。他进一步指出，传统的宗教性活动采用最世俗的戏曲形式作为祭礼的媒介，使世俗及神圣在不和谐中产生统一，渐渐地培植了浓郁的宗教精神。

"爆竹烟火，埃尘障天；鸣金吹角，目眩耳聋"的宗教和祭祀演出，就广府地区而言，一般称之为"神功戏"，即"为神而做的功德"而演的戏，属于宗教性活动。神功戏的演出，剧目内容并非一定要与各类神祇有关，剧情也可以是五花八门的。功者，功德也。神功，就是神的功劳，也带有为神做功德的意思。演出神功戏，事实是为向神祈求福荫或为酬谢神恩而演戏。神功戏演出的主要目的是为歌颂神祇的功德，而人

神共乐、酬神娱人也是神功戏演出的另一重要目的。

广府地区丰富的民间信仰，除了官方敕封的关帝、天后、玄武等诸神，神道设教中的佛、仙、神、鬼，如观音、弥勒等神祇外，还包括南海神、龙母、洪圣大王、华光、金花夫人、何仙姑、财神等民间乡土崇拜产生的关于民生的各路神明。“粤俗最喜迎神赛会，凡神诞，举国若狂。”至今，每年龙母诞，前往德庆悦城龙母庙参拜的广府民众依旧踊跃，为的就是求子嗣、求安康、求福荫。民间信仰正是由于寄托了民众心灵期盼而得以延续，成为广府民众的集体精神寄托。



每年华光宝诞循例有演出

粤剧至今仍有神功戏在农村祀神祭祖活动中进行表演，虽在珠三角地区粤剧神功戏的演出较少，但在下四府地区的湛江、电白、吴川等地乡村，以及香港、澳门的屋村社区、离岛村落，还不同程度存在这种旧习。特别值得一提的是，在香港、澳门地区，过半数的粤剧演出都不是在剧场内完成，而在各种临时搭建的戏棚中表演，由当地酬神筹备者推出办事人组成主会，约请戏班包场演出，可见具有祭祀性质的粤剧演出在民间仍然具有生命力。

一、粤剧神功戏的演出

明清以来，佛山作为珠三角地区的经济中心，冶炼、陶瓷、纺织业十分兴旺，商业繁荣发展，很早便出现了资本主义经济的萌芽。经济的繁荣，清代佛山的行会和会馆数量激增，而且与其行业相关的民俗活动日益频繁，形式隆重。据朴基水推算，佛山清中晚期手工业行业、商业行会达224个，手工业会馆（堂）、商业会馆（堂）、地缘性会馆达80多个。佛山各行业均有自己尊奉的祖师，每年的祖师诞祭祀是个各行业最重要的活动，拜师酬师也是那个以手工业、店铺商业为主的时代中行业活动的重要环节。地缘性会馆的同乡祭祀、岁时年节同乡聚会也是在佛山的外乡商人迫切的情感需求。酬神演戏则是所有会馆的主要活动之一，也很普遍，观看的人众多并不限于本会馆所属人群。“夫会馆演剧，在在皆然，演剧而千百人聚观，亦时时皆然。”

明清时期，佛山及附近乡村神功戏的演出相当盛行。《佛山忠义乡志》卷六中记录的民间信仰、岁时年节的民俗活动就有北帝出游、开灯宴、北帝诞、天妃诞、浴佛节、龙母诞、端午节、出秋色、华光诞、团年等19个。这些都是全民参与、盛况空前的大型民俗活动，可以说这些活动是当时佛山民俗活动的主干。明末清初，佛山境内约有庙宇一百多座，神诞以祖庙北帝诞、天妃庙天妃诞为最。随着神诞、酬神、迎神活动的频繁开展，客观上促进该地区演戏活动，于是神功戏应运而生。

屈大均说“粤人尚鬼，佛山为甚”。佛山的民间信仰活动远不止于此。明代佛山的庙宇已经远多于周边地区。“吾佛土为大镇，合二十四铺。地广人稠，神庙之多，甲于他乡。”到了清代，佛山庙宇更以极快的速度发展。乾隆十七年（1752），有26座，道光十年（1830），有89座，宣统年间达154座。以这些庙宇为依托，“形成了各铺的主庙、数街的公庙、各街的街庙三种不同层次、不同范围的多重祭祀圈，而在每一铺中，这三种祭祀圈又是交错在一起的”。另外，清乾隆年间，佛山各

个宗族的宗祠也达376座。星罗棋布的庙宇和宗祠，交错重叠的祭祀活动，可见当时佛山民间信仰活动是何等的繁盛。据明成化年间的《太原霍氏族谱》记载，有“七月七之演戏”以及“三月初三之扮饰”。三月初三为北帝诞，这天庙内开坛建醮、演戏贺诞。到了三月二十三，便是天妃庙天妃诞。据《佛山忠义乡志》记载：“天妃司水，乡人事之甚谨，以居泽国也，其演剧以报，肃筵以迓者，次于事北帝。”到了九月廿八是华光神诞，寺庙除一般演戏外，还作“火清醮，以答神贶……凡三四昼夜。醮将毕，赴各庙烧香……集伶人百余，分作十余队，与拈香捧物者，相间而行，璀璨夺目，弦管纷咽，复彩童数架，以随其后，金鼓震动，艳丽照人”；“十月，晚谷毕收……自是月至腊尽，乡人各演剧以酬北帝，万福台中鲜不歌舞之日矣”。可见，此期佛山地区的戏剧演出活动，主要是围绕各类神诞和节庆而开展，是名副其实的神功戏。



粤剧戏棚内部

随着粤剧在20世纪进入城市，神功戏演出便逐渐退出了广州城内的舞台。据1935年《广州市戏剧年刊》所记录：

戏台之制，光宣间尚有西关天后庙、三界庙、北帝庙三处存留，而天后、三界两庙不常演，只北帝庙以庙产尚丰，得场雇演，所演者亦多名班。此外西关之宁波会馆、湄洲天

后庙、文澜书院，新城之外省旅粤各会馆神庙等，每值神诞，亦必公开演戏，任众人观，唯所雇多属中下班，备数而已，故虽不收券费，而观者殊鲜。殆电影戏入广州，百货公司之天台娱乐场同时并起，市民娱乐之场所渐多，此等戏台乃完全废弃矣。

可见，在清末，广州西关一带尚有粤剧神功戏演出，但能请得起名班的也只有北帝庙。随着20世纪初广州地区天台娱乐场的出现、电影的引进，广州城内已经再无戏棚演出，神功戏已经消退。



时至今日，广府文化的核心地带珠江三角洲地区，已经甚少神功戏演出，就算偶有，也多草草进行拜祭和演出一个简装版的例戏。各地乡村多以邀请剧团演出正本戏为主、例戏为次，已经难以窥见粤剧神功戏演出的全貌。然而，就在与珠江三角洲一衣带水的港澳地区，虽非广府文化的核心地带，由于地缘和语言的关系，尽管历经殖民地统治和西方文化洗礼，却仍然藉着农村传统的宗族社群保留着传统的神功戏演出习俗。因此，港澳地区的粤剧神功戏演出，能从某种程度上保留和还原广府民俗中粤剧在祭祀庆典中的演剧形态。

在粤剧神功戏演出的同时，与之相随的正是其他一系列的民俗活动，同时也有各种世俗活动进行着。正如陈守仁所记录的香港神功戏演出场景：“时至九十年代，在演戏期间，戏棚附近必有熟食档、饮料档、玩具档及贩卖应时物品如风车和小龙舟等摊档，少不了还有公然进行的麻雀耍乐及隐蔽经营的赌档。庆祝神诞的居民，除赏戏及上香外，必往来各摊档，寻找各种娱乐及与久别的乡亲聚会攀谈。”经过多年的实地考察后，他总结道：“传统戏曲之所以一直是神功活动的主要项目，是由于它同时具有观赏、宗教及世俗性的‘用途’。”

身处港澳的神功戏演出现场，不难发现，喧闹的锣鼓音乐、五光十色的戏服、戏棚舞台内外灯火通明的环境，戏棚外高耸的花牌和花篮，很大程度上营造出浓厚的节日氛围。演出的剧目，虽为酬神娱神而多选择观众熟悉的传统喜庆剧目——善有善报、恶有恶报，有情人终成眷属，有志者事竟成，孝感动天以及大团圆结局等心灵鸡汤式的套路，实际上暗合了神功戏在这一场合被观赏者所需求的审美功能，增强了民众面对生活中不平坎坷时的信心，许诺下面对未来的顺意和幸福的蓝图，更重要的是各路神灵对祈求者所献祭功德的认可。

1.筹办类型和仪式程序

“神功”指为神所做的功德，实际上不仅仅包括神诞庆典的祭祀和演戏，还包括日常的烧香拜祭等行为。在香港、澳门地区，以地方社群为基础，较大型的神功活动按筹办性质可以分为：神诞庆典、盂兰节打醮、太平清醮、庙宇开光、传统节日庆典等。前四类皆为宗教仪式，第五类则为世俗活动。

神诞庆典。如农历二月土地诞、福德宫诞，农历三月的天后诞、七圣宫诞、北帝玄天上诞、洪圣爷诞，农历四月的真君宝诞，农历六月观音诞，农历七月的侯王诞，以及谭公诞、关帝诞、樊仙诞、三圣宫诞等。太平清醮。醮为道教仪式之一，目的是酬神还愿。建醮当日，除聘请道士做法事外，还搭棚邀请粤剧团演出粤剧。香港新界各乡均有不同的建醮期，如香港离岛长洲每年均举行。以前长洲居民以福佬人为多，主要上演福佬戏，包括正字戏、白字戏、西秦戏等。现时，聚居长洲的福佬人减少，广府人增多，故改为上演粤剧。在香港上环正街也举行太平清醮，同时也上演神功戏，不过规模则远不及长洲。由于太平清醮是请所有的神祇看戏，戏棚对面设置的神棚较其他类型要大一些。盂兰节打醮，于农历七月十五的盂兰节期间举行。盂兰盆是梵语音译，意即倒悬，言其苦之甚也。相传农历七月为阴界鬼门关开放的日子，社群为此便举行祭祀活动，以超度亡魂。盂兰节，俗称鬼节，源于《目莲救母》的故事。香港、澳门地区习惯于在盂兰节期间打醮，用意为超度亡魂。香港居民习惯由社群的组织，如市区的街坊会和新界离岛的组委员，负责搭盖醮棚，举办盂兰盆会。活动除聘请道士或僧侣诵经外，还礼聘戏班，上演四至五天的神功戏，娱人娱鬼。每年盂兰节，香港各地均有神功戏演出，如鸭利洲、黄竹坑、苏屋村、大角咀、青衣岛、油柑头、牛头角、葵涌新区、长纱湾球场、沙田大围、柴湾、彩云村等；油尖旺区于佐敦道九龙乔治五世纪念公园篮球场设道场和搭戏棚演戏，筲箕湾醮场设于篮球场。庙宇开光。在庙宇修建落成或重新修复启用时均须进行开光仪式以消除煞气。传统节日庆典。在春节、元宵节、端午节、中秋节、重阳节等传统节日期间举行的演戏活动。在香港地区，每年均有贺

岁的粤剧演出活动，但均以商业性的方式经营，且部分会转移到固定的戏院或会堂内举行，渐渐脱离了神功戏演出的范畴。

筹办神功活动的社群，一般会由成员选出一组被居民称之为“值理”的代表负责筹备事宜。港澳地区粤剧神功戏的演出多由各地的村公所、街坊福利会等民间团体所组织负责，被称为“主会”。如澳门的天后诞神功戏演出，均由澳门妈阁水陆演戏会担任主会并负责活动的筹办组织。这些筹办的主会，则在每次神功戏的演出前，均按照一定仪式程序进行祭祀及请神活动。

整个神诞神功的活动由请神开始。娱神是神功戏演出的目的，因此一般规定戏棚的位置在神庙的对面，让菩萨可观看戏曲演出。但若因为地理位置的原因使戏棚无法向庙而建，或因戏棚和庙宇正面之间距离过远，神难于看戏的话，主会便会安排在戏棚末端朝向戏台处搭建一个神棚，或在戏棚后方高处搭建架子，安放神像。如天后庙大多是面海而建的，如庙门对面没有空地可以搭建戏棚，便需要另找地方设置戏棚，再进行请神仪式，把神接到戏棚内临时设置的神位。在不需要另外搭建神台的情况下，请神仪式还包括地方居民及代表把神像请出庙外，在锣鼓声中伴随着醒狮、舞龙等活动，把神像抬到社区各主要街道及路口处，借以祈求神保佑区内人们的安康顺畅，称为游神。



澳门妈阁庙前搭建的粤剧戏棚

随后是拜祭神祇，包括戏神华光及田、窦二师，祖宗先人等。“开台”，丑生以朱砂笔在后台写上“大吉”二字，演员在台口上香后才可化妆。如建戏棚之地未曾上演过粤剧，戏班便要“破台”。随后演出例戏，依次序上演《碧天贺寿》《六国封相》（又称《六国大封相》，简称《封相》）《跳加官》《天姬送子》。若戏台不够大或其他原因，便不演《六国封相》，或只演《碧天贺寿》。演出这些例戏，除取其寓意之吉利外，亦有实质作用——主办单位藉这些演出人数众多的例戏，来点算演出人数是否与戏班申报的吻合，如人数不足，主办单位便可能向戏班罚款。贺诞祭祀，是主事者在庙宇内以各种水果、糕点及牲畜向神祇祝寿。拜祭完毕后，便向村民分发祭品，戏班也会派成员去领取。“还炮”“抢炮”是神功活动的一个高潮。“炮”是以金钱换来、具各种意义的菩萨像。村民通过竞投成功便可请菩萨回家，供奉一年，以保佑合家安康。而取得花炮的人，就要在下一年向庙会归还这些花炮，让大家再次竞投。此仪式一般在庙内进行，以抽签或投标的方式角逐产生。随后竞选值理为下一年的活动作准备。传统做法是每名候选值理都需要向神“问杯”，以得知自己是否合适担任值理。现在则可以通过捐一定数目的善款，获得担任机会。“福品”指“作福”后实现了愿望的人，还神时所

奉献的物品，一般为猪肉、红鸡蛋等。村民将共同分享这些食物，以分享还神者好事能成的福气。所有神功戏完结时，皆需要进行封台送师仪式，一般在尾场大戏后进行，由演员戴着白面具在台上拜四方。假若庙会或地方尚未付讫演出的酬金，戏班是不会封台的。最后一个环节是送神，把接到戏棚内临时设置的神位送回原庙内。

粤剧神功戏演出，每个台期的演出场次不尽相同，因应各地主办单位资金和戏班档期而定，从三至七天不等，以五日居多。“正日”一般在演出中间，很少会安排在首天或最后一天。第一天下午破台，晚上开台例戏、正本戏由台柱担纲；第二天下午正本戏由二步针担纲，晚上正本戏由台柱担纲；第三天正日正午由台柱演出小贺寿、加官、大送子，下午、晚上由台柱演出正本戏；第四天下午正本戏由二步针担纲，晚上正本戏由台柱担纲；第五天下午正本戏由二步针担纲，晚上正本戏由台柱担纲，封台。

2.演出场所及地点分布

港澳地区的粤剧神功戏的演出场所，多是利用庙宇前对开的空地或社区球场，用竹木、帆布、胶布等材料搭建而成的戏棚。大型戏棚可容纳上千观众，观众席座位及上盖一应俱全；中型戏棚可容纳数百观众；小型戏棚则只有数十个座位，观众席没有上盖甚至没有观众席。传统粤剧戏棚的外形有两种：第一种是昔日为演戏而搭建，如贺岁粤剧演出，一般外形是四边有围墙，有足够的出口及通风口，规模较大；第二种是专为酬神而演戏，棚尾一定是无墙开放式的，规模较小。因为通常神位在戏棚后面，需演给神看。如演《碧天贺寿》时，饰何仙姑及蓝采和的演员在台口跪拜，并非拜观众，实为拜向棚尾后的神位。现时的粤剧神功戏演出，除个别地区因场地限制无法搭建大型戏棚，依旧采用第二种模式外，基本上都采用第一种模式。但在庙宇的正前方无法搭建戏棚的情况下，主办者一般会在戏棚内观众席正中搭建神台，并临时把神祇请出来供奉在此。

戏棚观众席以中间靠前的几排为最佳，称为名誉位，一般提供给嘉宾及组织机构的主席、理事等人员就座。其次，在观众席中间靠前的位置称为大堂前座，两边称为前东、前西，观众席中央部分座位称为大堂中座，两边称为中东、中西，观众席后中间为大堂后座，两边为后东、后西。戏棚基本的排列模式与剧场演出类似。戏棚的舞台，最接近观众处为台口，最远处是布景板。布景板左右各有出入后台通道，称为虎道门。台上右半边称为大位，左半边称为细位。台上左半边亦称为胜方位，右半边是败方位，一般演打仗戏，打胜的在左边，打败的在右边狼狈拖枪逃往衣边下场。粤剧乐队位称为棚面，戏棚的乐队位正常设于舞台的左侧，因大多数演员上介（由后台出前台演戏）多数用什边。后台左边位置叫什（杂）边，右边叫衣边，什边摆放道具杂物，衣边摆放戏服衣箱。

香港地区的戏棚为数众多，现时依然进行演出的有维多利亚公园粤剧舞台、旺角麦花臣球场戏棚、湾仔修顿球场戏棚、红磡三约街戏棚等50多个戏棚。这些戏棚既有在市区社区公园、球场搭建的，也有在离岛及乡村庙宇外空地搭建的。

澳门地区和香港一样，现时依然有搭建戏棚演出神功戏的场所，如，妈阁庙戏棚、雀仔园戏棚、哪吒庙戏棚、谭公庙戏棚、康公庙戏棚、土地庙戏棚、路环戏棚等。澳门戏曲演出场所，按照建筑物形制分为临时搭建的戏棚以及拥有固定建筑物的戏院、剧场两大类。早期戏曲演出场所以在社区空地和庙宇附近空地临时搭建的竹木戏棚居多，随演随建，演毕即拆。20世纪前后陆续建成一批放映电影兼作戏曲演出的戏院，戏曲演出始有固定的演出场地，至20世纪末出现作为综合演艺场所的剧场。此外，神诞庆典临时搭建戏棚演戏的情况，仍延续至今，与戏院、剧场并存。

开埠初期，澳门戏曲演出场所多是竹木临时搭建的戏棚，多在社区街尾或庙宇附近的空地处搭建，演出过后即拆除。最早见诸文献的澳门

戏曲演出在1637年，演出场所是澳门西班牙大帆船船长的寓所前，澳门葡人在此搭建戏台，鼓乐喧天，演戏者均为中国男孩。据记载，自18世纪初至19世纪末，每逢妈祖、关帝、谭公、金花娘娘、观音等神诞庆典，澳门民间均举行隆重的祭祀仪式并搭棚演戏。为规范约束戏曲演出秩序，葡澳政府于1851年先后两次颁布规定，要求凡唱戏搭棚等需领取牌照，并只准在妈阁庙前及新渡头的宽阔空地搭棚演出。至19世纪中叶，澳门妈阁庙、康公庙、新桥莲溪庙、沙梨头土地庙、望厦龙田村德福祠、望厦村先锋庙、柿山哪吒古庙、路环岛谭公庙、十月初五街康真君庙等地，均在神诞期间搭建临时竹木戏棚作酬神演出。20世纪下半叶以来，澳门本地民间神诞庆典临时搭建戏棚演戏的情况，仍延续至今，与戏院、剧场的戏曲演出活动并存。大三巴哪吒庙戏棚、柿山哪吒庙戏棚、妈阁庙戏棚、路环谭公庙戏棚、十月初五街康公庙戏棚、沙梨头土地庙戏棚、哪吒古庙戏棚、新桥莲溪庙粤剧场、谭公庙戏棚、雀仔园土地庙戏台、雀仔园德福祠戏棚，仍时有搭建演出。比较特别的是，澳门众多游乐场内，也常常设有临时搭建的粤剧演出场地，如南湾游乐场粤剧场（1948）、司打口大世界游乐场粤剧场（1966）等。

3.天后诞粤剧神功戏演出

天后，又称妈祖，是海上女神。农历三月廿三的妈祖诞，是中国东南沿海地区的传统民间节庆，广府地区的沿海地带均有天后崇拜的习俗。相传妈阁庙的出现和一场暴风雨有关。传说有渔民在中国南海捕鱼时，突然狂风大作，暴雨如注，最后由娘妈幻化成少女平息风暴，使人们脱离危险，平安抵达港口。渔民就在他们上岸的地方，兴建了一座庙宇来供奉娘妈。这便是现在位于澳门半岛内港的妈祖阁。

妈祖阁俗称天后庙，是澳门最著名的名胜古迹之一，至今已逾五百年，是澳门三大禅院中最古老的一座，位于澳门东南方，建于1488年，整座庙宇包括大殿、弘仁殿、观音阁等主要建筑，石狮镇门、飞檐凌空，是一座富有中国文化特色的古建筑。相传天后乃福建莆田人，又名

娘妈，能预言吉凶，死后常显灵海上，帮助商人及渔民消灾解难，化险为夷，福建人遂与当地居民共同在现址立庙奉祀。四百多年前，葡萄牙人抵达澳门，于庙前对面之海岬登岸，注意到有一间神庙，便询问居民当地名称及历史，居民误认为是指庙宇，故此答称“妈阁”，葡人以其音译而成“MACAU”，成为澳门葡文名称的由来。

由于有求必应，娘妈备受澳门居民尊崇，前去妈祖阁参拜的人络绎不绝，每年娘祖诞是妈祖阁香火最鼎盛的时候。澳门妈阁水陆演戏会是管理妈祖庙诞期庆典活动的主会，沿袭历年演戏酬神习俗，该会每年都会聘请戏班剧团前来演戏。澳门天后神功戏一般五天为一台，剧种不限，但实际上大部分是演粤剧。天后神功戏演出的剧目，也有一些固定的内容，如《六国大封相》《天姬送子》等。绝大部分的天后神功戏都是由社区居民自行筹办演出，但也有官方机构和商业机构赞助。虽然澳门的粤剧演出活动终年不断，但由于澳门当地没有职业剧团，故天后诞的粤剧神功戏演出多邀请广东省内及香港地区的职业剧团前来表演。

在妈祖诞期间，妈阁庙前搭建一大戏棚，庙前空地亦会搭盖大棚作为临时舞台。而传统庆祝活动包括龙狮表演、神功戏、抽花炮等。庆祝活动由诞期前夕开始，按照惯例，演出首日下午三时开缘簿，点算筹募经费结果，下午四时祈杯仪式，胜出者可恭迎天后娘妈元君神龛到家中供奉，下午四时半神功宴。正诞当日晚上九点，主会澳门妈阁水陆演戏会在妈阁庙前空地演戏棚内举行颁发纪念品仪式，向募捐演戏经费前五名及倾力演出的粤剧红伶赠送纪念品。由此可见，神功戏演出既是宗教祭祀仪式的一部分，也成为地区的重要民俗活动之一。从傍晚起，民众便参与还神、还花炮等一系列活动。晚上演出前，由戏会代表在妈阁庙内进行祈福、开缘簿、祈杯等开锣仪式，之后便会把庙内的神位请到戏棚中入座看戏。同时，剧场外还会设大排筵席设神功宴，大家可以一边品尝美食，一边欣赏传统神功戏，与众同乐共庆妈祖诞。

传统的粤剧神功戏演出，通常是按照“五天一台口”的演出规则，就

是一次演出以五天内演出九场戏为完整的台期。按照惯例，第一天的晚上演出以开台例戏和文武生担纲的正本戏为主，之后的四天按照白天一台日场正本戏和晚上一台夜场出头戏的规则进行演出，前三天的夜场戏由正印花旦、丑生、武生依次分别来担纲，最后一台演出汇集多个行当的众人戏。据说由此出现了被称为“昆腔三出头”“粤调文静戏”“成套”“古尾”等的相关演出内容。随着时代的变迁和演出习例规矩的弱化，除了例戏外，其余日场和夜场的演出剧目已经多由粤剧正本戏或折子戏取代。

2004年5月11日（农历三月廿三），正好是天后娘妈元君宝诞正日，贺诞演出定在5月9日至13日。澳门妈阁水陆演戏会礼聘广州红豆粤剧团前来贺诞演出。5月9日晚，先演《六国大封相》，续演《刁蛮公主戆驸马》；5月10日，日场演《虎将情仇美人恩》，夜场先演《玉龙飞凤》，幕间演《八仙贺寿》；5月11日，日场先演《天姬送子》，续演古装名剧折子戏，夜场演《天作之合》；5月12日，日场演《春草闯堂》，夜场演《燕雁重归》；5月13日，日场演《征袍还金粉》，夜场演《情泪洒皇庭》。

2005年4月29日至5月3日五天，澳门妈阁水陆演戏会邀请广东粤剧艺术大剧院二团来澳演戏。4月29日，夜场先演《六国大封相》，续演《红丝错》；4月30日，日场演《三拜堂》，夜场先演《紫钗记》，幕间演《八仙贺寿》；5月1日为天后正诞，日场先演《天姬送子》，续演古装名剧折子戏专场，夜场演《白兔记》；5月2日，日场演《拉郎配》，夜场演《彩屏公主》；5月3日，日场演《何文秀》，夜场演《锦伞夫人》。

2006年4月20日为天后娘妈元君宝诞正日，故4月18日至22日澳门妈阁水陆演戏会邀请香港彩龙凤剧团前来演出五日九场的神功戏。本年度的协办机构为澳门胡氏集团，赞助机构包括澳门民政总署、澳门文化局、澳门旅游局、澳门基金会、澳门霍英东基金会、东方基金会。4月

18日，夜场先演《七彩六国大封相》，续演《刁蛮元帅莽将军》；4月19日，日场演《双龙丹凤霸皇都》，夜场演《蝶影红梨记》，幕间演《八仙贺寿》；4月20日，日场先演《天姬大送子》，续演《狮吼记》，夜演《双仙拜月亭》；4月21日，日场演《征袍还金粉》，夜场演《红绫巧破无头案》；4月22日，日场演《隋宫十载菱花梦》，夜场演《雷鸣金鼓战笳声》。

从2004至2006年的澳门天后诞神功戏演出剧目可见，《八仙贺寿》《仙姬送子》《六国封相》等开台例戏依然延续下来，但更多的粤剧正本戏才是当值主会及民众喜闻乐见的戏码。此外，在神功戏这种传统祭祀场合演出的氛围中，演员往往较少受艺术性观念的限制，因而容易出现即兴性的表演，即粤剧行内俗称的“爆肚”。粤剧的风格特征在于表演时的即兴性，而一次即兴性的表演是建立在严谨的传统训练之上，并不是真的随意地表演。“神功戏中，虽然演出的基本材料是来自剧本，但戏班中每一分子，尤其是演出者，只视剧本为参考性质。他们演出中考虑客观环境因素，即通过即兴选择一个表现方式，把剧本提议的基本材料加以处理来呈现及再创造。”在神功戏的场合下，观众都容许，有时甚至欢迎台上演员即兴地加入剧本以外或此剧传统演出方式所没有的说白或唱词。

二、粤剧例戏

为庆典、酬神、祈福的仪式性演出的粤剧神功戏剧目，被称为例戏。历史悠久的地方剧种，大多保留有各具特色的传统例戏表演，也有类似的对祭祀剧目的称谓，昆班里叫“开场戏”，京剧称“开锣戏”或“帽儿戏”，也有如浙江绍剧叫“口彩戏”。传统粤剧例戏蕴含着丰富的表演技艺和特定的表演程式和程式组合，忠实地反映了早期粤剧广场演出的形态。

按照传统，粤剧戏班每到一个新的演出点，在演出正本戏之前，例

必先演一些为酬神、敬神、祈福、纳吉的吉庆戏。这些戏内容没有复杂的情节和激烈的矛盾冲突，只是重在表现仪式性的过程。传统粤剧例戏有《破台》《祭白虎》《跳加官》《八仙贺寿》《天官贺寿》《天姬送子》《六国大封相》《玉皇登殿》《香花山大贺寿》。例戏有几类：一是例戏，见字生义，是指遵循惯例要演的戏，如《八仙贺寿》《天姬送子》《玉皇登殿》等，目的是取其吉庆之意；其次是在特定情况下例必要演的戏，比如《破台》《祭白虎》就是新建戏台的剪彩仪式，《六国大封相》是检阅戏班阵容于首晚例必上演的戏；还有就是在下四府一带，有做“年例”的习惯。每年春节期间，各乡村选定神诞或祭祖的吉日，一连数天大摆筵席，通请附近乡村亲友，特别邀请戏班演戏。这类象征吉祥的戏也称为例戏。

1.《六国大封相》

粤剧传统例戏中最常演出、也最具影响力的非《六国大封相》莫属。该例戏表现的是战国时期燕、韩、齐、赵、楚、魏六国诸侯接受苏秦的游说，决意联合起来抵抗秦国，并将苏秦封为丞相，送他衣锦还乡的故事。魏王为答谢苏秦，邀请韩、赵、齐、楚、燕五国诸侯共同商议，封苏秦为六国丞相，在洹水筑台，由魏国黄门官公孙衍代为颁赐，然后六国元帅排列参拜行礼，公孙衍与苏秦道别而下。



粤剧《六国大封相》剧照

这出戏歌颂了同心御侮的精神，在当时特定的历史背景下，意义非比寻常。它对鼓励粤剧艺人同舟共济起着积极的作用。据说，《六国大封相》首次演出是粤剧戏班行会组织八和会馆成立时，在广州市黄沙大道与蓬莱路交界处搭建一个大戏棚进行的。邝新华以粤剧武生著称，饰公孙衍一角。他在表演“坐车”时，功底扎实，一如戏份所要求，被同行誉为“单脚捋须、腰盈腹满”。首先排演《六国大封相》以寓意团结和庆祝，自始《六国大封相》就被所有粤剧戏班作为开台首晚必先演的例戏。

这个戏被誉为“一出最具规模、阵容最大、意义最深、作用最大、地位最尊之开台首演例戏，属于戏王之王、剧本之本，巡礼检阅式之盛大演出”。《六国大封相》演出需要戏班角色行当齐全，阵容鼎盛，场面恢宏。以前各地主会订戏班，戏班方要提供“横头单”（相似于后来的“戏桥”），列明全班艺员和表演行当，首晚开场演出时主会便会按横头单核查所有参演演员饰演的角色，如有不符，则会扣减戏金。这表明能够以完整的演员阵容上演《六国大封相》，才算是符合标准的大戏班。一些新成立的戏班要购置服装，亦都以整套《六国大封相》所需的服饰、道具为标准。

此戏何人编撰以及粤剧何时首演，均已无法考证。咸丰二年（1852），这部作品已经随着粤剧艺人漂洋过海在美国旧金山演出。此外，清代同治年间，粤东天乐部“演《六国大封相》，登场者百余人，金碧辉煌，花团锦簇”。该戏在艺术形式上颇为别致，出场的角色有六国的皇帝，有肩插靠旗、身佩利剑的六国元帅，有由丑生扮演的四个太监，还有手持纱巾、罗伞的宫女和推车女，另有由花旦和彩旦分别饰演的六只竹马，等等。演员们身着光鲜艳丽的戏服，分别表演“推车”“坐车”“拉马”“逗马”“担罗伞”“打大翻”等。整场演出在独特的锣鼓声伴奏下进行，热闹欢腾，充分表现了粤剧戏班内不同行当的唱腔和表演程式。全剧并无矛盾起伏，只是综合了弋、昆、高腔、梆子以及传统戏曲基础

表演程式作展示性排场演出。

顾名思义，《六国大封相》应该要以被封相的苏秦为主角，但在粤剧舞台上却是魏国黄门官公孙衍作为主要表演者。剧中最引人注目的之所以是公孙衍，是因为在八和会馆建立过程中，邝新华功勋卓著，得到全戏行的尊重和拥戴，在庆典演出《六国大封相》时，他所工的表演行当是武生，理当出演公孙衍一角；大家为了表示敬重之意，便由他担任演出中最具特色的表演——坐车。以后就一直相沿下来以武生表演坐车了。剧中，六国皇帝封苏秦为丞相，所下的诏书就是由公孙衍宣读的。为了表示对前辈的敬重，苏秦被封为丞相之后，下山时，他把自己上山时所乘坐的车子让给公孙衍坐。这样，公孙衍这个角色所承受的戏份很重，无论是表演坐车上山坡，还是坐车下山，都要求逼真、形象且具有艺术的美感。例如，坐车下山时，演员的身体必须向后倾斜，单脚立地，左腿抬起并与地面平行，那白色的胡须还要被吹直，也要与舞台地面平行，以表示下山之车快速如飞。担任公孙衍角色的演员必须是技艺精湛、基本功扎实的武生。

《六国大封相》中由正印花旦扮演女车夫，双手各执一面绣着车轮的车旗，抽象性地代表古代推行的木轮车。正印武生扮演魏国黄门官公孙衍，站在两面车旗中间，两手分左右分别执着车旗的上端，与花旦紧密配合，做出上前、后退、绕行等各种行进的步法，抽象地虚拟出各种坐在车上的形体动作，用以表达角色喜悦、惊诧、惶恐、踌躇、自得等各种情绪。

坐车是相当精彩的粤剧表演程式。苏秦被封相后，与公孙衍告别，两人分别多番礼让，要对方先行，让自己相送，这叫作“让车”。待到上车后，大家同挤在官道上，双方又迫不及待地下车（轿），恳请对方先过去，如是者三，这叫“拜车”。在让车和拜车的过程中，演员作上车、跳下车、掀车帘、枕车竹、车轿相遇等一系列虚拟的形象表演，坐车有一整套严格而又规范的传统既定表演程式。

在送走苏秦后，武生和花旦还有一段单独的坐车表演。公孙衍为自己完成了迎送苏秦的任务而高兴，悠然自得地斜躺在车中，捋须、掀须、弹须，继而稍跳起，两脚分开，将高靴反八字平置在地上，双腿向内逐渐弯曲，身体慢慢向后仰，双手不断地抚须，直到后背差不多触地才起身；而推车的花旦同样要后仰身体来配合，手中的车旗不停地推拉抖动，表示车子仍在行进之中，这样起落反复三次，才算完成坐车。坐车这个表演程式整个过程，没有唱段和道白，单凭演员的身段动作和丰富的面部表情去表现。因此就要求演员要具备很好的腰腿功夫和细腻的表情、细致的表演，方能做到举手投足都带戏，方能使观众看得明了。过去粤剧行内就把坐车作为对武生行当演员表演艺术实力的检验标尺。前辈艺人邝新华创造了这套有着复杂身段和细腻表演的坐车表演程式，一直流传至今。香港的著名武生靓次伯，在坐车表演中也有较高的艺术造诣。

除了坐车外，推车也是《六国大封相》中精彩的表演程式。推车是指角色在舞台上推着用两面车旗虚拟的木轮车行进。它分有“过场车”和“包尾车”两种表演形式。它们两者之间的程式动作，表演技巧大致相同，主要区别在于：过场车是由一般的花旦演员饰演，包尾车则由正印花旦担纲。顾名思义，过场车的表演过程只是推着空车走过场而已，车上没有载人。而包尾车除了要做过场车相同的表演程式动作外，还要接载主角公孙衍（由正印武生扮演）坐车，密切地配合他的前进、后退、转弯等各种舞台表演要求，默契地与武生演员表现人物的各种形态，共同合作，细腻传神地演绎在乘车过程中的动作细节。在过去，遇到全戏行一年一度的大集会演出，就会公推全行德艺双馨、最具威望的花旦去担任包尾车车夫一角，以示对他的尊重和褒扬。

因为《六国大封相》是粤剧戏班必演的例戏，而推包尾车又由正印花旦表演，所以凡担纲花旦行当的演员，都必须熟练地掌握推车的技巧。表演者双手分别执着两面绣有木车轮图案的斗方旗，以旗代车；表演时首先要注意车旗不能离开地面，因为车轮离地车子就不能动了。二

是车旗不能从花旦的手上向地面倾斜，车子前低后高斜向地面就会翻车了。三是双手执车旗时，两旗之间要留有一定的空间，否则就会被批评是“挟踭”（广州话把肘部称作手踭，“挟踭”就是两肘部贴着身体的意思），因为车旗中间起码要坐得下一个人才是车，而且更要顾及花旦演员的形体美。包尾车除了表演过场车的技巧之外，更主要是要配合武生演员上车、下车、坐车等各样表演程式动作。例如公孙衍做拜车动作时，花旦就要踏小七星步来配合，后来公孙衍跳下车来与苏秦相别时，花旦就要用大七星步来配合表现跳车时车子大幅度晃动的情景。特别是武生坐在车中后仰捋须时，花旦必须与他同步，双手不断推拉车旗，同时身体向后拗腰，与武生配合。所以，表演推车必须有很好的圆台功和腰功才能胜任。为了显示有过人的功力，也有演员加大表演难度，采用踩跷来表演推车。

除了坐车、推车，《六国大封相》中还有“罗伞架”“竹马戏”等更有特色的程式表演。竹马戏是用竹马或布马之类的道具附挂在演员身上，以表示骑马的舞台动作，是戏曲表演中的一种比较原始的形式。这种形式在舞台上现已绝迹，多半以鞭代替，唯独在《六国大封相》中，还可以看到这古老的竹马戏表演。六马中，五只由正角扮演，一只由丑角扮演，后者俗称“胭脂马”。胭脂马难以驯服，致使骑马人拿着鸡毛掸子去鞭打它，从而引出一连串滑稽逗趣的动作，令人捧腹。随着剧团表演行当逐步退化萎缩，从20世纪30年代开始，剧团的演出海报就声明“《六国大封相》元帅不开面，不挂须”。这样，展示行当的艺术特色就被淡化了。随后又将四满洲、四开门刀、中军、旗牌、两大太监等角色删掉，把苏秦的唱段也减省了。

罗伞是戏曲舞台装饰性的道具，主要是皇帝或贵官等人出巡时的仪仗，其作用是遮挡阳光或风雨，所以有些兄弟剧种称之为遮阳。罗伞架就是利用罗伞这种道具来进行表演的程式组合。《六国大封相》中跳罗伞架分为先后两次上场的两把罗伞，首先上场的叫头把罗伞，按粤剧戏班分工是由第三花旦应工，后来上场的称二把罗伞，应由第二花旦担

任。这两个都是无名无姓的角色，主要表现少女看到大街上热闹的仪仗队伍时的喜悦心情，她们两人表演动作基本相同，都是走俏步、压单边、拗腰、耍手巾、踏七星等一些花旦基本程式动作，区别在于头把罗伞做完所有表演动作后入场，而二把罗伞则要取出罗伞留在场上，跟着演公孙衍的正印武生演员亦步亦趋为他遮阳。罗伞架本身与《六国大封相》的内容和情节并无必要和直接的联系，纯粹是展示性的表演程式组合。但因为过去粤剧戏班的第三花旦，较多侧重身段表演和面部表情变化掌握，所以行内就有把罗伞架作为第三花旦艺术功力检测标准之说。

2.《破台》与《祭白虎》

过去在广府地区，凡是用砖木石料等建筑而成的永久性固定戏台落成之际，例必要先“破台”，然后才能开锣演戏。民间传说凡是盖了顶的固定戏台，都是恶鬼妖魔盘踞栖息之地，如果演戏吵醒了它们，必然会出来祸害地方。所以就要破台，赶走野鬼，才能放心演戏和看戏。在新戏台第一次演出前，例必首先演出《破台》，作为驱妖祛邪的仪式。

例戏《破台》只有四个演员参演，分别饰扮关公、关平和周仓，此外还有一只“恶鬼”。乐队有大鼓、大锣、钹和海螺号。舞台正中用台椅等搭起排栅，演员可沿着台椅攀爬到顶；台口放着九只瓷碗，第一只瓷碗底朝上，第二只瓷碗底部与第一只碗的底部重合起来，第三只碗的碗口又与第二只碗的碗口重叠……就这样按这种方式小心地把九只瓷碗叠起来。《破台》演出的过程，除了乐队几个击乐和表演的四个演员外，不准任何人偷看。演出时，周围的灯火要全部熄灭，戏台上所有门窗都要封闭，不许见到光，为的是怕恶鬼逃遁，整个舞台显得阴森昏暗。

演出开始，锣鼓、海螺响起，恶鬼上场，逐级爬上排栅躲起来。关公腰挂宝剑与关平、周仓一起上场搜索恶鬼。关公从周仓手中接过一支飞叉，登上排栅最高处，用叉使劲向舞台顶部刺击。如果能击破瓦顶，那就是破台第一步成功。然后再将飞叉向恶鬼掷去，恶鬼被击中，从排

栅翻下来伏地，这时关公拔剑，足踏天罡步法，表示布下了天罗地网。紧接着走到台口，将宝剑对准叠好的九只瓷碗，用足力气，一剑由面到底将九只瓷碗一次性凿破，表明已将恶鬼打入九重地狱。这样破台便成功了。再杀死事先准备好的公鸡，用鸡血滴洒舞台一周，便完成《破台》例戏表演了。此时全场灯火通亮，接着就可以开锣演戏了。

《破台》在某些地区，如在下四府地区的演出便变成独角戏，这个演员要有武功，力气过人且胆大心细，在演完《破台》后就不能再参加当天的演出。首先要为演员购置一批全新的用品，蚊帐、被席、毛巾、洗脸盆、化妆用具、衣服、鞋袜等。演员化妆时要用全新的用具，独自藏于密闭的蚊帐之中，不准外人窥视。他脸上的面谱画成什么样子没有人知道。演出时，周围灯火要全部熄灭，演员手拿三叉画戟冲出舞台，在台上挥舞砍杀，然后爬到早已叠砌好的台椅上用尽平生力气将戟向舞台顶刺去，刺破屋顶，破台第一步就完成了。紧接着持戟用力向叠好的十只瓷碗凿去，由面到底全部一次凿破，这时破台便成功了。如果刺不破屋顶，就被视为破台失败，演员就要飞快逃离该地，逃避妖魔的追逐。破完台后，演员用宣纸把自己的脸谱印下来，乡民都会用高价收买这些印有脸谱的宣纸，说是挂在家中，可以驱邪镇妖。随着时代变迁，《破台》因充满封建迷信色彩等原因，在珠三角地区已经基本绝迹，但粤西及香港、澳门地区仍然保留着这一传统习俗。

陈守仁在《仪式、信仰、演剧：粤剧在香港》一书中，以一整章节的篇幅介绍了《祭白虎》这一尚在港澳地区保留承传的风俗仪式。他指出：

> 严格而言，“破台”和“开台”并不相同：前者是戏班在一个新落成的戏院，或在一处从未上演神功戏的空地上搭建的新台演出之前的仪式；后者则不论是在戏院或戏棚，每台戏正式演出之前的仪式。然而，基于各种因素，包括仪式的失传、国内政府对迷信和封建习俗的批判及戏班习俗的弱化，许多地方剧种已把两者视为同一观念。

粤剧传统例戏《祭白虎》，又被戏班称作“开台”，又叫《跳财神》，也叫作《玄坛伏虎》。过往粤剧戏班到农村演出，往往遇到新搭

建专供演出用的竹木戏棚，就要有一个开台的仪式性演出。在演出例戏《八仙贺寿》之前，加演《祭白虎》。现时，广府地区的农村也甚少有新搭的竹木戏棚演戏，所以《祭白虎》这个戏甚少机会上演，只有在下四府一带，还偶尔会有这个仪式性的例戏演出。然而，香港本地的粤剧戏班，依旧对这一信仰和习俗坚守不移。

关于白虎的来源及象征意义，五行说中把木火土金水五行，东南西北中五方，苍龙、朱雀、黄龙、白虎、玄武五兽结合为互相关联的象征系统。但白虎在粤剧例戏中的威力，据陈守仁多方考证，老虎五百岁的化身，属于凶星，每年在惊蛰这一节气开始张口，给人畜带来各种祸害。因此，“祭白虎”仪式也类似于民间民俗中“打小人”仪式。

《祭白虎》需要两个演员，由“六分”行当的演员饰“玄坛”，另一个是“五军虎”（武打演员）扮演白老虎。舞台正中放一张台，上面放一个装满大米的斗，在米上插上两根筷子，筷子之间用红绳把它们系连起来。桌面上还要放一把剪刀、一把尺子、一条铁链、一把厘戥秤，舞台的衣边（下场门方向）放着一张倒置的椅子，椅脚向上，吊着一条生猪肉。饰演玄坛的演员手执霸王鞭从杂边（上场门方向）冲上场扎架，霸王鞭上系着一串点燃了的鞭炮，噼啪作响，冲过场由衣边下场。扮演白虎的演员在阴锣声中，于衣边背场倒着上场，到舞台中间表演一轮跟斗后，就走到倒置的椅子旁边吞食挂在上面的生猪肉，叼起猪肉就转到舞台中央，钻进台底下，表示老虎食完猪肉就回到虎穴中了。此时，玄坛在冲头锣鼓配合下再次上场，跳“财神架”（传统的表演程式动作的组合，《跳财神》因此而得名）。跳完就将霸王鞭插入台面上的米斗中，拿起桌上的尺子做出量天的动作，看天有多高；放下尺子又换上厘戥，做出要称地的动作，看地有多重。最后再用剪刀把系在筷子之间的红绳剪断，从米斗中抽出霸王鞭，走圆台，四处追寻白虎；找到虎穴就跳上台上，用霸王鞭捣穴，将白虎赶出来；玄坛跳下台，运用翻腾跳跃的技巧，以示与白虎进行一番搏斗；最后骑上虎背，用铁链缚于虎颈，这样就表示降伏了白虎。玄坛骑着白虎从衣边下场，此时舞台上下鞭炮齐

鸣，锣鼓声和后台的欢呼声同时响起，《祭白虎》这个开台的仪式便完成了。

过去演《祭白虎》，戏班中有两条极严的例规：一是白虎在舞台上吞食的生猪肉，不能往戏台下面扔。据传若把猪肉扔下台，砸中了哪个人，他就会暴疾而亡。因此，演白虎的演员只能从戏台台板的缝隙中，把猪肉丢落戏台底下。即便如此，传说那块生猪肉跌落的草地，周围的草也会枯死。二是在演《祭白虎》的过程中，演员只做不唱，只有锣鼓节奏而没有音乐演奏。演出时，全戏班的人都不准开口讲话，更不可称名道姓，否则被白虎听见了，就算不死也会倒霉一辈子。同时，除了锣鼓击乐和两位演员外，其他人都不准在舞台两侧偷看演出，倘若被白虎入场时撞着了，就会令全戏班都不吉利。

3.贺寿系列例戏

破台这类祭祀仪式功能明显的例戏，容易因为时代风尚变化而弱化甚至消失。另一类场面热烈、功架众多、寓意喜庆、服饰华丽的开台例戏，仍然在广府地区被延续传承下来。其中，除前面介绍过的《六国大封相》当属贺寿系列例戏外，还有《八仙贺寿》《天官贺寿》《香花山大贺寿》等，可惜的是传统例戏《天官贺寿》现已失传。









《香花山大贺寿》“摆花”（摄影郑迅）

传统例戏《八仙贺寿》的内容是民间传说中的八位神仙聚集在一起，商议同去给长庚星祝寿的过程。八仙在【双调新水令】牌子的伴奏下依次逐个上场，齐集到一起，商议去给长庚星贺寿；再起【九转】牌子，八仙动身前往，在寿筵前献上寿辞。最后是【瑞蔼】牌子衬着众仙

拜寿仪式，完成后就两仙一对，逐对分边下场。因为这个戏一开始第一句唱词是“碧天一朵瑞云飘”，所以粤剧行内也习惯把它称作《碧天贺寿》。

随着观众审美趣味的变化，《碧天贺寿》也在不断地改变。首先是将贺寿的对象从观众不熟悉的长庚星，改为家喻户晓的王母娘娘。饰演八仙的行当也相应作了调整，装扮和服饰也更贴近民间传说，以取得观众的认同。其中吕洞宾改由正印小生饰演，戴日字巾，穿海青，手执拂尘；汉钟离则袒胸露腹，手摇芭蕉扇；张果老是大花面应工，戴员外巾，穿帔风，拿着个道情；曹国舅穿圆领，执云板，由公脚饰演；铁拐李改穿箭衣，脚绑，背着酒葫芦，用单拐拄着一只跛脚上场；韩湘子是穿海青，斋索，拿一管横箫；蓝采和变成了手挽花篮、身穿琴童衣、头扎丫角髻的童子；何仙姑拿一枝荷花，穿一袭小姑装，一副亭亭少女的装扮。这样的八仙更贴近生活中的人，是观众心目中的仙。在演出中删去观众听不懂的三段用舞台官话演唱的牌子。八仙依次上场后，面对观众把从传统粤剧例戏《香花山大贺寿》中，四海龙王出场念的诗白“东阁寿筵开，西方庆贺来；南山春不老，北斗上天台”转借到这里分给每两位神仙合念一句，再由张果老对诸仙道：“今乃王母寿诞之期，我们准备仙桃、仙果前往祝贺。”众仙接白：“有理，请！”说完两位神仙成一对组合，依次到台口对着观众跪拜，再相互对拜行礼，接着排着队入场。

这个戏对艺术要求不高，所以现在演出就只是指派一些群角演员去应付，而没有按传统的行当去派角。这个例戏现在主要是在农村中演出，主会者喜欢其意头吉利，遇到村中有财有地位的人过生日，往往就点这个戏来祝寿，这样可以向人炫耀，连神仙都来向其贺寿了。在珠三角地区的城市，这个戏基本上没有演出机会，但在港澳地区的神功戏演出中，却极受欢迎，尤其是各神诞，如澳门每年的妈祖诞期，基本都会上演《碧天贺寿》。

此外，贺寿系列中的《香花山大贺寿》是个超过百年历史，广府地区逢年过节必演的粤剧传统例戏。这个以天上众仙给观音贺寿为故事的神话剧，充满喜庆色彩，蕴含大量有着鲜明广府特色的唱做程式、锣鼓音乐和南派武技，是极具挖掘、研究、保护、传承价值的非物质文化遗产。1953年，广州市粤剧老艺人剧团曾经演出过。20世纪60年代初，又由当时的佛山专区青年粤剧团整理、重排，其演出本还被当年广东省文化局戏剧工作室作为重要资料出版、保存。可惜从此之后，该传统例戏在广府粤剧舞台消失了半个多世纪，许多优秀技艺几近失传。纵观各种粤剧例戏在广府的失传，实际与半个多世纪以来人们对迷信和封建习俗的批判，以及戏班改制后习俗的弱化有关。

在《香花山大贺寿》中，有一些艺术价值相对较高、具有传统粤剧特色的表演程式、表演技艺、仪式排场、特技，像“插花”“摆花”“降龙架”“伏虎架”“韦陀架”“观音八变”“撒金钱”等，有些已经失传。鉴于这个戏只在每年的师父诞演出，而且必须全戏行集中才能演出，一些高难度的表演技艺缺失，这个戏在现代已极少演出。记忆所及，只在1953年11月4日师父诞，在广州的粤剧团集中在乐善戏院一起庆贺师父诞，演过一场。另外，1966年11月10日，由香港八和会馆召集香港戏行，于香港九龙城乐善堂戏棚演出《香花山大贺寿》，并被拍成了电影胶卷，算是最为完整的一次记录。这两次演出，都是由观音出世开始整套完整地上演，此外，在1988年11月7日的华光师父诞，香港八和会馆组织了演出，但只是从八仙上场贺寿开始演起，这是现代仅有的几场演出。近年香港八和会馆每年都会在师父诞组织戏班演出浓缩版的《香花山大贺寿》，就是将戏中技艺的精华部分，集中地展现，利用“撒金钱”等表演场面，为八和会馆筹款。

“撒金钱”作为传统例戏《香花山大贺寿》中特定的表演程式组合，是为了把喜庆热烈的气氛推向高潮，艺人们在这个戏的结尾创造了一个



《香花山大贺寿》撒金钱（摄影郑迅）

“撒金钱”作为传统例戏《香花山大贺寿》中特定的表演程式组合，是为了把喜庆热烈的气氛推向高潮，艺人们在这个戏的结尾创造了一个

撒金钱的表演程式，将古代的货币——金钱（铜钱）撒给前来看戏的观众。这些金钱是把两个方孔的铜钱（过去俗称碎钱）重叠在一起，中间插上一片柏树的树叶，再用红色丝线把它们系结起来。铜钱代表财富，而柏叶则象征长寿；这样美好的祝愿和意头，自然是人人都希望得到，这就难怪现场观众大家都争相去抢钱了。

《香花山大贺寿》几近失传，也是因为这部戏包含很多传统技艺，均比较难，演员学习排练有难度，戏里面唱的官话观众听不懂，演员也渐渐不演了，这些都成为其重新上演的障碍。然而，正是因为这部例戏不仅具有祭祀祈福的功能，还具有极高的艺术价值和传承意义，从2015年开始，广东粤剧界意识到传统例戏中蕴含价值，挖掘、研究和整理《香花山大贺寿》，汇聚粤剧界的各方力量，走访了省港澳以及海外众多的粤剧前辈，还收集了大批该剧的各种版本、谱曲、图文、音像等珍贵资料。2016年9月，广东省粤剧界一批经验丰富的编导和德高望重的老艺人，组成了强有力的主创班子和热心的顾问团队，以富有实力、充满生机的佛山粤剧传习所为班底主体，正式启动《香花山大贺寿》的复排工作。为还原剧本，佛山粤剧传习所的团队只能去香港寻找线索，对比香港地区20世纪60、80、90年代的不同版本，进行探究。根据佛山粤剧院20世纪60年代的版本，除“观音十八变、刘海撒金钱”等传统排场及韦陀、降龙、伏虎等南派功架之外，孙悟空与群猴摘桃献寿一场，原有41套相当精彩的武行技艺表演，包括“高桥大翻”“砌大山”“叠罗汉”“扒龙舟”“爆莲花”“人龙舞”等，108位演员上演全行大会串，均成为这出传统例戏《香花山大贺寿》在艺术上的亮点。

梨园子弟传薪火，琼花古树展奇姿。笔者有幸观看了2017年3月30日、31日的两次演出。其时，先后在佛山琼花大剧院和广州中山纪念堂公演佛山粤剧院复排的《香花山大贺寿》，场面大、人物多，各种行当的角色达一百多人，故以全行大会串的方式来演出此剧。复排汇聚了众多粤剧院团各行当的名家大腕，进行联合演出，出场演员达108人，其中一级演员22人，梅花奖得主15人，可谓阵容豪华，规模空前。

传统例戏《香花山大贺寿》内容前半部分叙述观音出世至得道，后半部分是天上诸位神仙齐向观音祝寿的礼仪过程。粤剧戏班供奉火神华光为祖师爷，并将每年农历九月廿八定为华光师父的诞辰，行内惯称师父诞。每年都要集中全戏行做师父诞庆贺，以示永不忘本之意。在庆典上例必要全戏行的戏班集中全力演出《香花山大贺寿》，其目的是借为观音贺寿的戏剧内容和表演形式，取其意头来为华光师父祝寿。这是一个典型的吉庆戏，台词全部都是庆祝国泰民安、长春不老、招财进宝、百子千孙等祝寿意头的话语；场面恢宏热烈，艺术处理颇具岭南地域色彩，例如舞狮子采用南狮，用大头佛引狮。戏中与众不同地出现孙悟空的妻子儿女。其中《香花山》《菩提岩》等折的表演，都极具粤剧特色。但因为全剧冗长，整个演出差不多要五个小时，考虑到演这个戏的主旨是为华光师父祝寿，后来一般演出都删去前半部分观音出世和得道的几场戏，只演贺寿的过程。从民间传说的八仙上场商量前去为观音祝寿开始，接下来是跟斗和武功表演的“插花”，八位仙女表演“摆花”的舞蹈，再到四海龙王在水晶宫带齐珍宝，准备同去贺寿，然后各路神仙在途中相遇的群仙相会，众仙正式向观音贺寿的地点是在紫竹林，最后是大家一齐到菩提岩大撒金钱，这个戏就在热烈的气氛中结束了。这个戏主要是铺排庆典仪式，展示表演技艺，营造戏班一年一会的热闹欢快的氛围。戏里出场的角色人物众多繁杂，有名姓者达七八十人之多，非综合全戏行各班的实力则不能完成演出。



《香花山大贺寿》舞龙（摄影郑迅）

“插花”是《香花山大贺寿》中精彩的表演程式组合。表演的背景是孙悟空带领着一班小猴，采撷蟠桃，去为观音娘娘祝寿；利用采蟠桃的过程，由戏班中的五军虎演员表演武功技巧和跟斗。插花者，其实就是叠罗汉，戏行内叫“牌栅”，又称“砌大山”。首先就像杂技演员一样，在舞台上表演不同花式的叠罗汉；底座由多人组成，至最高处只剩一人，整个图形就如“山”字一般，故以“砌大山”名之。此外还有砌成各种各样的形状和场面的表演。如：砌“花樽”“砌高桥”“三枝香”“潮光望海”等号称四十一式，最后再以两个演员为一组，选身轻者骑在另一位演员的肩上，身体前翻后仰，与另一组联结，这样几组搭在一起，在舞台构成一条龙的形状。头一组上面的演员双脚夹在另一个五军虎的腰上，身体向前挺起，谓之龙头；前面还有一人手持龙珠一颗，引领着整条龙舞动前进，由前台舞到后台，再由龙珠复引出场，这个环节就叫作“砌龙”和“舞龙”。



《香花山大贺寿》偷桃（摄影郑迅）

最后由一众小猴子抬着一个纸扎的大蟠桃过场，后面跟着一班五军虎，用双手相互交叉搭起“马骝轿”（粤语称猴子为马骝），上面除了坐着孙悟空之外，还有孙悟空的妻子，一只马骝乸（粤语中表示雌性）。她手抱背负，另外双肩各搭一只，一共有四只小猴，以此表现孙悟空的家庭，这是粤剧特有的表演。最后还有一个罗伞和一对高照。他们依次

入场，这样整个插花表演才算完成。它是由【北上小楼】【鲜花调】【雁儿落】等几支牌子音乐来衬托表演的。因为整个表演就如杂耍一般，纯粹是五军虎的武功技巧和跟斗的展示，就像插在戏中间的花絮一样，故而名叫插花。

此外，“摆花”也是《香花山大贺寿》中重要的表演程式组合。早期粤剧戏班没有女演员，全部角色都由男演员装扮，叫全男班。最初在师父诞演出《香花山大贺寿》时，并没有摆花这套程式性的舞蹈。后来粤剧有了全女班，她们也演这个例戏，但由于没有男的武打演员表演翻跟斗的插花，于是便创作了摆花这套程式来替代跟斗表演。直至到男女同班后，大家觉得翻跟斗的插花和舞蹈性摆花各有艺术特色，便同时保留下来了。摆花是由八个仙女在《一锭金》的乐曲声中过场，复出后走圆台入花园，接着使用【可怜我】【俺待要】【石榴花】【四不正】【朦胧】【北上小楼】【水仙子】【正月里】等牌子，衬托八位女演员表演插花、开花、结籽的各个过程；最后反复使用踏七星步法，一搭二搭，摆花砌字。八位仙女用手臂和花束，以及自己的身体作为笔画，在舞台上依次逐个摆出“人”“天”“下”“太”“平”的字样。结束时用【排对对】牌子下场，摆花就完成了。它纯粹是一种程式性的舞蹈表演，没有具体的人物、情节和矛盾冲突，只是取其意头吉利而已。摆花是因为在舞台上用花摆砌成字形而得名。

4.开台例戏

除了贺寿系列例戏外，粤剧的开台例戏，今天常见的仍有《跳加官》《玉皇登殿》《天姬送子》等，至今仍在广府民间的各类祭祀场合和粤剧神功戏演出中出现。

全国不少古老的地方戏曲剧种都保存了“跳加官”这个仪式性的表演。它的表演特征就是演员要戴着面具表演戏曲舞蹈动作。据说这种表演形式起源于汉朝，侍臣东方朔为了逗汉武帝开心，又不想汉武帝马上

认出他，于是就戴上面具跳舞，做出各种诙谐滑稽的动作；汉武帝一高兴，就给东方朔赏赐加官，这样一跳（舞蹈）就加官，以后就叫跳加官了。现在各地方剧种戴着面具表演的跳加官就是效法当年的东方朔。

粤剧的跳加官有男女两种，男跳加官多是由武生行当应工。表演时戴着面具，手执牙笏，拿着一幅写着吉利话语和祝福词句的布条，用小锣衬节奏，只做不唱，表演时间约三分钟左右。女跳加官也是只有一个演员出场，一般由第二花旦或第三花旦去饰演。演员执笏，身穿凤冠霞帔，乐队奏《一锭金》音乐，表演抽象性的上下车动作。比较有特点的就是演员利用自己的身体形态，依次做出“一品夫人”四个字的姿态：演员双手向左右平伸，与肩持平，就代表“一”字；再张开嘴巴，隐喻一个“口”字，双手叉腰，代表两个“口”字，这样就组成了“品”字；然后用嘴巴咬住牙笏，代表一横，双手再向左右平伸，又是一横，双脚张开成“人”字形状，合起来就形成一个“夫”字；最后把身体转侧向观众，斜伸出一只手，作为一撇，加上自己的身体躯干作为一捺，就组成了一个“人”字。这样用演员的肢体表现“一品夫人”并没有任何具体的实质性内容，也没有技巧难度的艺术性因素，仅是取其吉利的意头，博取主会者的红包打赏而已。

过去戏班下乡每一个台期的第二天日场正本戏演出之前，要先演《天姬送子》这个例戏，主要是农村的神诞期间要点演此戏。这个戏有三个演出版本：“宫装送子”“纱衫送子”以及“大佛图贺寿小送子”（俗称“小送子”）。

宫装送子，行内称它为“十三支”。因为剧中包含了【麟儿降】【出队子】【新水令】【步步娇】【折桂令】【江儿水】【雁儿落】【侥侥令】【下江南】【园林好】【沽美酒】【清江引】【尾声】等13支牌子。全剧分为三场，第一场别洞，叙述七仙姬寿辰，六位神仙姐姐前来祝寿。随后玉帝降旨，命七仙姬下凡将她与董永仙凡相恋而生下的儿子送回给董永。第二场别府，董永因献绢有功，被封为进宝状元奉旨游

街。第三场送子，七仙姬与董永相会，送回儿子。宫装送子是因七位神仙都身穿宫装，在剧中共同表演一个名为“反宫装”的舞蹈技巧性动作，瞬间将身上的宫装翻转成了不同的颜色，因而得此名。这个戏全部由主要演员担纲，只有一些大型戏班才有七套能翻转的宫装这样的行头，因此能演宫装送子的都是大班。

第二个版本纱衫送子，同样由主要演员担纲演出，但只演其中第三场送子，删去羽扇和女罗伞等三个角色，而众位神仙都不穿宫装，也就不能表演“反宫装”了。仙姬不穿宫装只穿纱衫，所以叫纱衫送子。第三个版本大佛图贺寿小送子俗称小送子，极为简单，由一般群角演员来演出，剧中人只有七仙姬、董永、四堂旦和罗伞，台词也只有几句口白，现在农村演出的都是这个小送子。



《玉皇登殿》日月架

传统例戏《玉皇登殿》，粤剧行内习惯称为《开叉》，下四府戏班则叫《拱北》，这两个名字是何意思，现在都已无法考证。《玉皇登殿》的内容是说天上玉皇大帝登上大殿，命众星官稽查凡间诸事，各星官分别稽查完毕，回禀人间善恶之事，演至灶君门官向玉帝启奏后，各

星官各归本位，此段叫“跳天将”。唱腔均属高昆牌子，包括有【朝天子】【北石榴花】【点绛唇】【粉蝶儿】【到春雷】【朱奴儿】【小开门】【千秋在】【下小楼】【泣颜回】等。此戏是过去戏班日场开场的例戏之一。

《玉皇登殿》参演的演员需要有108人之多，除正印小武和第二小武外，全班演员都要登场参演，所以非大型的戏班，是没有能力演出的。因剧团编制的变化，逐渐无法排演此戏，故近年来演出甚少，笔者亲身见证的有两次。2011年4月，香港东升粤剧团集香港全行136人之力同台演出，用三小时来重新演绎。其时，虽剧团选择了在香港新光戏院这一现代化固定剧场中演出，但夹杂重现了粤剧例戏在神功戏演出这一祭祀原始场合中常有的“撒金钱”“派神器”等祈福仪式。比较有趣的是，2015年12月16日，由广东舞蹈戏剧职业学院出品“传承——情画岭南粤剧专场晚会”中，作为该校粤剧实验剧团的首演，特意选择了传统例戏《玉皇登殿》作为演出内容。该版本《玉皇登殿》的演出，更注重粤剧传统表演的还原而非香港版本所注重的祭祀功能，在较为浓缩的编排下，配合粤剧牌子唱腔，运用粤剧锣鼓特色，结合各行当的表演程式及基本功身段组合，演绎了各路天神向玉皇大帝参朝的热闹场面。这两次分别在香港和广州重演的《玉皇登殿》各有侧重，也反映出粤剧在广府文化区内，由于不同的社会文化环境变迁所产生的流变。

《玉皇登殿》的程式表演比较丰富和独特，像老太监的“开天门”，桃花女的“桃花女架”，太阳星和太阴星的“日月架”等表演，都具有古朴、严谨规范的特色。其中，日月架是由男女两位演员分饰太阳星和太阴星，相互默契配合的表演程式。太阳星按粤剧戏班例规是由班中第三小武担任，太阴星由第二花旦饰演。太阳星是头戴将巾，身穿扣仔（小靠），手里拿着一个写着“日”字的牌子以显示其身份，戏班中习惯称为“日牌”，也会把太阳星称作“日神”。太阴星则头戴额仔，身穿罗伞衣，手里同样拿着一个牌子，上面写着一个“月”字，就称为“月牌”，太阴星也被称为“月神”了。他（她）们头饰顶部都系上一个绸制的红球，

以向观众昭示他（她）们的天神身份。太阳星与太阴星分边上场，相互配合扎架，先是扎双人架，然后依次是“日月争辉”“日月照天地”“翻云覆雨”“彩云追月”“斜阳双照”“光芒四射”等七个表演程式的组合。以一高一低的配合造型表现大自然中昼夜交替的轮回现象，向玉皇表述日月星辰所司之职。表演中日牌扎高架，月牌扎低架，是表示红日高照；反之月牌在上，日牌在下就是黑夜来临。他（她）们之间的调度十分严谨，不能混淆，故戏行中向有“生桃花，死日月（架）”之说，即桃花架可以灵活变化掌握，但日月架却不能随意变动。表演中最为抢眼的是太阳星和太阴星共同汇合到舞台中间，各把手中的“日牌”和“月牌”合并在一起，在台下看起来便构成了一个“明”字。据戏班中前辈艺人相传，在清初，粤剧戏班中收留了很多反清志士，他们创出这套日月架的表演程式就是为了号召四方，暗寓“反清复明”之意。

“桃花女架”作为传统例戏《玉皇登殿》中的特定表演程式组合值得一提。桃花女是传说中的花仙，按传统粤剧戏班惯例是由第三花旦扮演，她身穿粉红色大扣，头戴七星额，手持宝剑上场，宝剑上绑有红色绸带，以昭示是仙家之物。桃花女架是在传统跳大架的基础上，加以变化，赋予一些特定的功架和台步，以表现桃花女这个特定人物的形象。桃花女架共有33个架式，演员依次表演举剑、平刺、翻掌横指、剎踭、勾蹲亮翅、抱剑单山、抬头望月、拱剑、双飞蝴蝶、合掌下拜、贴膀剑、宝剑出鞘、探海、射雁、举剑横指、扶把抱剑等架式。在架式之间以洗面、拉山、走俏走、缀步、碎步、踏七星、小跳、车身、翻身、拗腰等技巧和程式动作穿插串连，将它们衔接起来。整个表演过程没有演唱和念白，要求演员身、眼、手、法、步的总体协调，突出花旦行当身段特点，也有演员为了显示自己的功力，增加表演难度，采用踩跷表演桃花女架。桃花女架结束时有一段“登天梯”的表演颇有特色，演员先以指天梯向观众交代天梯的位置，再用数天梯表示登天梯的难度，然后通过运用登楼的台步与小跳和拗腰的配合，生动地表现了桃花女除了护法的威严和朝贺的虔诚之外，还富有女性的妩媚与娇俏，这向来是对粤剧

花旦表演功力的考验。

第二节 广府地区的节庆活动与粤剧

岁时节日是农业文明的伴生物，是古人跟随四时最自然的划分方式。虽然在历史发展过程中，有许多后续的内涵不断融入补充，然而，深究各种节俗活动产生的最初根源，却不难发现一个简单而永恒的推动力——人们对人寿年丰、吉祥如意的不倦追求，无论是年节驱傩还是春祈秋报。古时，收获后举行祭祀庆典活动，民间则常常通过演戏来祈求丰收，广府地区也有同样的风俗。“春祈秋报，礼之常经，建醮酬神原所不禁，乃粤风俗。”粤剧演出实际也是社会活动和商业活动的一种，尤其是节庆期间的粤剧演剧活动。而粤剧在不同的民俗活动和节庆场合中所扮演的角色，实际也是地方民俗、审美文化、经济状况的缩影。

清代广府地区，春秋二祭均十分隆重。“至春祈秋报有祷则赛，秋冬之间盛设坛，筵集僧道每以迎六祖临坛为荣。所设醮事多者五昼夜，少者三昼夜，张灯演戏，岁益增盛，虽乡落亦夸多而斗靡也。”而整个节庆活动，神功戏的演出必不可少。“乾隆戊辰年正月上元，阖乡赛神建醮以祝丰年。日则分坊演戏，夜则花街柳脉，月户星桥，灯火万状，笙歌之声达旦不寂，真太平景象也。泰宁坊尚书四世祖祠搭盖戏棚三座，座座相连，彼此有路交通，演《三国志》数日，分魏蜀吴名号，各国君臣兵马分从某国出入，观者耳目一新。”随着时代的变迁、城市化进程，粤剧演出从广场进入剧场，珠江三角洲地区城市的粤剧神功戏演出已经式微。今时今日，珠江三角洲地区的粤剧神功戏演出，基本已经演化为与节庆活动关系更为紧密的“春班”“秋班”。春班集中在农历年春节前后的正月和二月，秋班则集中在中秋节前后的八月和九月。除春班秋班外，在粤西地区以“年例”期间的粤剧神功戏演出最为热闹。

清代广州八和会馆的慎和堂专门负责接戏和安排演出。光绪末年，慎和堂编撰了一本《广东境内水陆交通大全》，记载了粤剧戏班下乡演出的全部路线和上万个演出地点，是粤剧史上一本重要文献。据这本大全记载，广府各地各乡都有不同的守护神，每逢神诞都有热闹的庆祝活动，每年的农历一二月是这些神诞日最为集中的时候。一月有初七人日和元宵上元诞。二月有初一初二的土地诞、初三文昌诞、初六东岳诞、十三洪圣诞，十八有船上大姑诞，十九是著名的观音诞。该书标明的演出点有一万多处，在这些演出点中，主要是广东十个府，即广州、惠州、南雄、潮州、韶州、雷州、钦州、高州、肇州、琼州的广大农村（包括主要商埠）。这十个府中，更主要是粤语地区的农村，其演出点星罗棋布，令人叹为观止。

一、粤西“年例”与粤剧“福地”

早在明末清初，粤西下四府地区已经有大量粤剧演剧活动的记载。《吴川县志·坛庙》载：“天后宫在黄坡圩兴隆街，南向前后三层各三间，门外有戏台，前明李、郑、黄、吴十甲倡建。”

《雷州府志》载：“镇潮庵在韶山村，乾隆八年圮，黄上明倡捐修葺，又自捐银一百两生息。二十四年重修庙宇建戏台。四十八年廪生黄允良尽拆旧址，重建神堂东厅大门戏台。”湛江市另外尚有两座古戏台：市郊太平圩关帝庙戏台和廉江市横山圩戏台，均兴建于清道光年间。道光年间，本地戏班活跃于乡邑。《粤东成案初编》卷十二：“郭观陇籍隶电白县，向掌管戏班生理，雇广西郁林州人吴老晚、易阿金在班演戏。”“道光三年正月内郭观陇带领戏班至信宜县属……逐日带领戏子至各村演唱。是月二十三日，郭观陇因各村神戏俱已演毕，令各戏子雇坐船只，先将戏箱载运回籍。”



广东雷州市镇海庵古戏台

1.粤西“年例”

在广东粤西地区茂名市辖区下的茂南区、茂港区、化州市、高州市、电白县，邻近的湛江吴川县以及湛江市的其他部分地区，流传着过“年例节”的习俗。一般一年过一次年例节，也有部分地区过两次年例节。规模较大的一次为“正年例”，也称为“大年例”和“上春年例”。规模较小的一次为“小年例”，也称为“翻秋年例”。正年例日期基本集中在农历正月初二到三月底期间，过得非常隆重，当地素有“年例大过年”的说法，意思就是说年例是比春节还要重要的节日。正年例是每个村子都会过的，粤西地区俗称的“过年例”“睇年例”普遍指的是正年例。翻秋年例时间多在秋季，只有少部分地区会过。每村年例均时间不同，长短不一，此种丰富的节庆风俗为粤剧神功戏的演出提供了条件。

相对广州、深圳、珠海等地而言，茂名虽在经济、文化实力均较弱，但粤西群众爱看粤剧，在每年的春秋二祭、年例节和各路神诞，均有集资请班演上几台大戏的习惯。茂名的粤剧神功戏演出如此红火，是和年例离不开的。年例是茂名地区民间每年最隆重的风俗节庆。年例期间，家家张灯结彩，村镇街道路旁插满彩旗，鞭炮声、锣鼓声此起彼伏，粤剧、木偶戏、采茶戏、杂技、电影、歌舞等各种各样的民间艺术

表演精彩纷呈，让人流连忘返，而其中，粤剧演出更是做年例必不可少的一项。

年例是从年初一开始的，直到正月十五，不同乡镇具体时间不太一样，但主要都集中在初八、初九、初十这几天，也有少数地方定在二月、三月、七月或八月举行。道光年间的《廉州府志》云："至于是月（二月），乡人傩，沿门逐鬼，唱土歌，谓之'年例'。"同是道光年间的《电白县志》曰："（元旦）各乡行春傩礼，演戏，曰'做年例'。"正年例一般为期三天，第一天为"起年例"，第二天为"正年例"，第三天为"年例尾"。在这三天里，各式复杂的祭祀仪式贯穿始终。可以说，祭祀仪式是年例节最重要、最本质的人文核心。虽然各村年例所祭祀的神灵有别，因而信仰模式和仪式程序不尽相同，但对神功戏演出的华丽场面、喜庆气氛的渴求却是一致的。年例基本是以土地神崇拜为中心，兼及粤西本地的巫祭、佛道庙祀、冼夫人、康王等神灵信仰，并糅合了飘色抬阁、舞龙醒狮等民间艺术，呈现出强烈的民间节庆和民众祭祀的样式。年例的商会演出一般是由大老板出钱，少则二三十万，多则上百万，常请戏班做"天光戏"。

通过走访调查得知，每年春班期间，茂名各乡镇都会邀请两广地区各路剧团前来演出。一般而言，春班期间，主办方喜欢聘请青年演员，一是年轻演员貌美声好；二是年轻演员戏金相对较低；三是间接为年轻演员提供了一个积累舞台经验的机会，可谓一箭三雕。若是在春节期间演出，各类剧团的戏金普遍会在平日的基础上，增加50%。虽然茂名地区的专业剧团只有市属茂名粤剧团一个，但民营粤剧团为数不少，演出十分红火。粤西地区的民营粤剧团大多并非固定的演出实体，多是临时组班参与演出的。每年六七月份左右，演出相对较少，剧团开始组班排戏。一般情况下，民营剧团的主演每晚的收入大概两百元，"梅香"每晚能拿到五十元。由于这些民营剧团多是临时组班，演出任务又比较繁重，经常会出现演员不熟戏、忘词的情况，往往靠演员临场即兴演出搭救，也就是我们俗称的"爆肚"。有时部分经济能力较强的主会，或者较

大型的演出，则会重金邀请两广各地的专业剧团前来演出。粤西地区很多村都建有本村专用的戏台。在过年之前，省内外很多粤剧团都会来粤西地区参加政府为年例专门举行的订戏会，也有很多戏班主动联系粤西各村，洽谈年例订戏之事。

粤西地区年例节的历史形成比较复杂，文献记载不多，在民间也没有多少相关的口头流传。民间的说法只说是形成于清朝，具体年份没有相关的记载和传说，其由来也没有任何史料有所记载。据李常清的田野调查所得，粤西年例节的雏形在三百年前已经在部分地区出现了，年例这个名称至少在两百多年前的乾隆年间就已经形成了，初期的年例节在形式上比较简朴，通过跳傩舞和唱土歌的方式来达到驱鬼辟邪的目的。年例节在形成初期，曾经一度与清朝广东地区极为盛行的祭社共存了一百多年。大约在两百年前，年例节开始吸收祭社祈年祈丰收的因素，祭社渐渐被淡化，大约一百年前，文献里关于祭社的记载已经销声匿迹，祭社这个在中国历史流传了几千年的传统在粤西地区也消失了，或者说，被强大的年例节给同化了，年例节的功能得到了进一步的扩大。粤西地区有年例节的地区，民间都是不过元宵节的，因为元宵节也被年例节给同化了。年例节大约在两百多年前就开始吸收元宵节的喜庆娱乐色彩，慢慢导致了元宵节在粤西地区的淡化，直至在民间消失。再后来，年例节的喜庆色彩越来越浓重，又添加了宴席这一环节。这时候的年例节，已经发展成为了粤西最盛大的节日了，除了继承了年例节最初的祭祀活动外，粤西人们还将这个节日变成了一个带有狂欢色彩的喜庆节日，飘色、演戏、舞狮等活动本来只是娱神的一个手段，慢慢就变成了粤西人们娱乐自己的机会，既娱神也娱人。虽然年例节在后来添加了很多娱乐和喜庆的元素，但年例节最初驱邪的目的还是保留了下来，只是在形式上有所改变，原来跳傩、唱土歌这些仪式都消失了。

粤西年例保留传统的信仰习俗，在这一传统的民俗文化空间里，人们依然固守着演戏娱神娱人的方式，粤西地区渐渐将其视为维系亲邻关系、拓展人力资源的契机，其中结合着信仰的力量以及人们集体的文化

记忆。而粤西年例为粤剧演出提供了生存土壤，也对粤剧艺术的发展产生潜移默化的影响。因此，很长一段时间以来，粤西地区都被称为粤剧的福地，指的就是这片土地上粤剧拥有深厚的群众基础并仍旧保持着传统文化魅力。

2.粤剧“福地”

粤西茂名一带作为粤剧演出最为集中、社区民间粤剧粤曲社团最为活跃的地区，虽表面上风光红火，却也同样隐藏着生存隐忧、面临着生存困境。茂名市粤剧团成立于1957年，是茂名市唯一的专业剧团。据团长林成钦介绍，整个团有70多人，在编45人，临时工有22人，其中乐队有11人，此外还有已退休人员16个。该团演出多、台期密，剧团的一个班底三生三旦轮流担纲的做法，既让演员能够充分休息，保证演出质量，也有利于剧团人才梯队的建设。茂名市粤剧团多年来保持每年演出近300场，这在粤剧界中是绝无仅有的。作为市属专业剧团，茂名市粤剧团虽然没有什么大明星，但是剧团的三对文武生花旦，长年坚持在演出第一线，整个茂名市乃至粤西地区的粤剧迷无人不识。

粤西地区的演唱固然红火，茂名粤剧团每年300场的演出更是数量惊人。但揭开表面风光的面纱，剧团面临的困境，粤西这片福地的隐忧还是令人触目惊心。林团长为笔者列举了这样一组数据：2005年剧团的财政拨款是20万，2006年降到了10万，剧团难以为继。在林团长的坚持下，2007年剧团的财政拨款恢复到了20万，2009年增至30万，2011年又增至60万。但是，这60万元的财政拨款除了要支付剧团70多人的工资，还要担负16个退休人员30%的社保及剧团所在地的物业管理费、演出道具、服装等。茂名市粤剧团演出量虽大，但他们走的是平民化路线，戏金较低，甚至比不上一些民营剧团，因此演出收入也并不高。剧团演出收入不高，只有八九千元，但是每次演出的成本就高达四五千元，一旦政府试行文化体制改革，将剧团直接推向市场，单靠演出的微薄收入将难以维持剧团的生存。每年演出300场、三生三旦轮番上阵的背后，实

在是一个基层文艺团体自身无法解决的生存困境。

正值关帝诞（农历五月十三），电白树仔镇树仔墟当地的主会，从武圣宫中请出神像，安放在镇墟的戏台前，连演四晚粤剧。当晚是演出的最后一晚，演出的《雾锁东宫》是个常演剧目，但是演员们丝毫不敢懈怠，演出当天还在剧团排练场用心彩排，这也让当天上午观看了剧团排练过程的笔者对晚上的演出充满期待。戏将开锣，密不透风、闷热的后台，演员们认真地准备着，化妆、穿衣、扎靠，忙碌而有序。台下，老人们摇着扇子，聊着天，等待着，还有大群小孩子，趴在戏台边，扯着幕布，伸着头好奇地往里张望。大幕拉开，音乐响起，演员出场，亮嗓子与靓扮相，让人禁不住叫好。就自身艺术条件而言，茂名市粤剧团的年轻演员并不比省市大班的差，但缺少的还是一个能让其艺术水准提升的平台。

粤西地区是粤剧福地，演员先天基础好，基本功扎实，特别经过长期的基层演出锻炼，为粤剧界输送了大批人才。现粤剧界三分之二的演员都来自粤西地区，现在广州粤剧团团长、梅花奖得主黎骏声便来自茂名粤剧团。由于茂名市粤剧团和省市团所处的平台不同，机会也少了很多，当地演员的技艺水平、收入待遇、艺术机遇间存在严重不相匹配的情况。茂名地区经济欠发达，再加上政府对文化事业支持不够，也不重视剧团的发展，导致茂名市粤剧团的硬件设施总体较差。由于没有政府的专项经费来创作新剧目，便没有机会排演原创剧目，于是也失去了参加各类评奖的机会。没有参赛的机会，演员自然缺少获奖的可能，到了评职称时，他们往往处于弱势。而同时不能忽略一个原创剧目对于演员的重要性，如只演旧戏，未能创造一个属于“自己”的角色，演员的艺术水准也难以获得深层次的提升。茂名市粤剧团和其演员们，就是这样生活在市场和政府的夹缝中，文化体制改革固然希望能给剧团一条生路，让他们在广阔天地自由翱翔，但也有可能让剧团从此走向困境。

2011年春班，广州地区省市几个大班都扎堆在粤西一带演出，有人

说粤西是福地一说，也有人悲观地认为粤西是粤剧最后的演出市场。在粤西这样的经济欠发达地区，粤剧的演出市场为何如此活跃呢？不单专业剧团能在此大量演出，为数不少的民营剧团也来分一杯羹。在笔者看来，粤剧在粤西地区的演出兴旺场面，与该地区传统风俗的保留密不可分。长期以来，粤西地处偏僻山区，经济落后，交通不便，与外界交往比起四通八达的珠三角地区而言相对较少，各种新兴的文娱消费活动自然对该地区的冲击较少。因此，粤剧作为传统的娱乐形式还能在此福地保留一席之位，承担着满足粤西百姓文化消费需求的责任。然而，尽管现时粤西地区依旧是粤剧演出的福地，各地大班进驻演出，就连省市粤剧院的春班也在这个地区打转，但随着社会赞助的变化，这个依赖老板赞助为主的演出市场，实际十分脆弱。走近粤西地区，既对当地热热闹闹的演出、为粤剧还有这样一方热土感到欣慰，同时亦感到福地之中深藏隐忧，期待在高呼社会转型和文化体制改革的今日，能有两全之策为粤剧保留下这么一方福地。

二、广府传统节庆的粤剧演出

作为明末清初岭南三大家之一的番禺屈大均，是得到顾炎武、朱彝尊、王士禛等大学者公认的一代才人。在此值得一提的是，屈大均《广东新语》中有一节“广州时序”，对广州的岁时节令风俗，作了系统的记述，后为各种专著、志书广泛征引，影响深远，对研究广州民俗十分重要，其中对传统年俗的记载，是探寻广府传统节庆的最佳途径。《广东新语》卷九“事语”中的“广州时序”有这一段记载：“小除祀灶，以花豆洒屋，次日为酒以分岁，曰团年。岁除祭，曰送年。以灰画弓矢于道射祟，以苏木染鸡子食之，以火照路，曰卖冷。”此外，雍正《广东通志》云：“腊月廿四日，为小年夜，祀灶，用爆竹、贻糖。除夕祀祖，家人聚饮，曰团年酒。围坐达旦，曰守岁。相遗以物，曰馈岁。易桃符，小儿卖痴呆。此粤俗大较也。”

明清广府地区农历年廿四的祭灶日，便是小年夜。北方小年夜为年廿三，南方小年夜为年廿四。《广东新语》记述的是明清之间的广州习俗，但到清末，祭灶通常在年廿五之前进行，并因身份不同有“官三民四疍家五”之分，有功名的家庭年廿三祭灶，平民百姓年廿四祭灶，水上船家年廿五祭灶，到现代这种祭灶习俗分日之例已渐渐疏淡。但当年祭灶传统如此盛行，也可见古人对火的重视。

广府地区的节俗，从大的岁时节俗来看与中原内地无甚差别，但细看则能从时序安排、对某一具体时节的重视程度以及活动方式上体现出地域特色。二十四节气中冬至这一天，民间称之为“冬节”，广府地区则有“冬大过年”的说法，将冬至看得比春节隆重，家人必须团聚，吃完饭，再吃汤圆。早在殷商时期冬至就被视为新年之首日，秦朝则被称为“小年”，汉代为“冬节”，唐宋仍循旧例。清乾隆《佛山忠义乡志》载：“冬至祀祖。乡最重冬祭，春秋之祭间略，冬则无不举者。祀毕，与家人宴于室，曰团冬。”现时北方很多地区都不再重视冬至这一节气了，唯独广府地区仍传袭重视冬至的习俗。

“行花街”是清代以来广府地区的岁晚习俗。自古以来，广府人皆有春节买花回家摆放的习俗。东莞自隋代至民国，近两千年来皆属广州府管辖。广州被誉为花城，屈大均的《广东新语》载：“东粤有四市，一日花市，在广州七门，所卖只素馨，而无别花。”东粤四市，指明清时期，广府地区四大繁华昌盛的地方特产交易市场——罗浮药市、东莞香市、广州花市、廉州珠市。由此可见，广州花市最早可以追溯到明代，不过其时花的种类相对单一而已，而素馨则是广府本土名花。清中叶以后，广州花市规模品种日渐增加，花市的举行日期已经固定在春节前三四天举行，地点集中在广州西关打铜街（今光复南路）和桨栏街（今桨栏路）一带。到晚清后，花市转移到双门底（今北京路）一带且常年营业，但“岁暮尤盛”。“每届年暮，广州城内卖吊钟花和水仙花市，如云如霞，大家小户，售供坐几，以娱岁华。”十里长街，张灯结彩，从农历二十八开始，历时三天，除夕夜进入高潮。

在广府地区，春节新年是从正月初一开始至十五元宵节才算结束，而元宵灯会是延续至今的节庆活动。时至今天，每年春节期间，广州的越秀公园、东湖公园、流花湖公园、人民公园、烈士陵园等市区的重要公园仍然会举办一年一度的灯会。过去，广府地区的许多村镇每逢元宵都会举办灯会，不少地区也会搭棚演出。

正月上元前数日，作灯市，剪彩为花，各悬灯于堂门。自十二日起，曰开灯，连至十五夜，每夜彩灯或三四百为一队，或五六百为一队，放爆竹，烧焰火，妆鬼判诸色杂剧，丝竹锣鼓迭奏，游人达曙。城中为最，各乡墟间有之。是日傩，谓之遣灾，亦有至二十八日，或二月十二日乃傩。

粤西化州地区也是如此："元宵，各神庙、街市俱张灯结彩，士庶嬉游，下户妇女亦往观焉。初十后，每夜奉神出游，锣鼓喧闹，灯光如昼，放火花，烧爆竹，打秋千，直至月底方休。自光绪七年后，踵事增华，诸神出游，以三夜而毕……张灯演戏，纸醉金迷，国有长春，城真不夜，亦太平之润色也。""元宵夜悬花灯，酌酒聚赏，各村献剧，萧鼓歌讴，灯光达旦。""正月自初七八至既望，结棚悬彩，烧花爆，办戏剧，笙鼓之声喧衢达旦。二月乡民祭社，作会祈谷，置酒群饮，秋社如之。""正月各庙开灯后，择吉调神，夜迎神巡行本境，谓之游乐。人家迎神入香火堂，谓之过门。道士随行晋祝，谓之唱贺歌。此亦乡傩之遗意欤。"

清代乾隆年间中山小榄人何大佐所著《榄屑》记载："榄乡每年正月上元前后，户户张灯，家家结彩，以乐太平。日则跳狮子演梨园，夜则拥杂剧放烟花，各戏沿门歌舞，箫鼓喧天。""乾隆二年元夕，某坊春色灯牌上写'百岁元宵'四字，盖其所扮之生旦净丑数人，皆年近百岁，白发苍颜，照耀于灯烛之下，彼此相戏为乐。""乾隆戊辰年正月上元，阖乡赛神建醮以祝丰年。日则分坊演戏，夜则花街柳陌，月户星桥，灯火万状，笙歌之声达旦不寂，真太平景象也。"时至今日，广府地区的元宵节节日气氛已经冷清了许多，但演戏的习俗依然在继续。丁酉年元宵节期间，广州红豆粤剧团受邀参加了在广州城隍庙举行的第七届广府

庙会开幕式以及主会场系列文艺展演。据剧团介绍，广州红豆粤剧团已连续四年代表粤剧参加广府庙会。粤剧作为广府文化的重要代表之一，不仅是广府庙会不可或缺的元素之一，还是每届庙会最大的看点和亮点。据广府庙会组委会发布的大数据报告《大数据里的广府庙会》显示，在全国最受关注的庙会排名中，广府庙会已高居第二位，仅次于北京的地坛庙会。

在清末至民国期间，广东很多戏院从年初一到年初七都做大戏，常常演通宵戏。广府地区有新年“撞戏卦”的习俗。礼记曾在《顾曲谈》中介绍：

> 高龄妇女，更喜欢所谓撞戏卦，头一次入戏院观剧，看看刚巧演至什么场口，预卜是年之幸运，假如碰到武斗口，或夫妻反目分离等情节，便觉心中耿耿不安，反之，若演到赠金，订婚，或送子加官等场口，自然心情愉快，倍加安慰。

另一方面，民国后随着粤剧戏班进入城市开始在剧院里扎根，原来在广府地区依赖神诞节庆而进行的粤剧演出在城市中也渐渐成为常态的商业演出。早前在广大农村民众为图热闹喜庆而看戏的习俗，便演变为城市观者追求新鲜刺激的审美趣味。1933年春节期间，马师曾剧团的演出剧目，初一至初六主打有声片改编的新派剧《龙城飞将》《大乡里》《摩登魅力》等，初七开始演出旧戏《花蝴蝶》《天网》《神经公爵》，均以新编剧目为卖点。



粤剧《睿王与庄妃》剧照



粤剧《搜书院》剧照



粤剧《花月影》剧照

丁酉年正月初三、初四（2017年1月30日、31日），广州红豆粤剧团“金鸡献福，红豆传情——南方剧院迎春开年大戏”在广州南方剧院上演。两场演出均为商演售票，票房爆满。演出不仅获得了众多本地戏迷的捧场，还吸引了不少来自上海、辽宁、山东等地游客的关注。他们纷纷购票走进剧场，看大戏，体验广味新年。广州粤剧院的余勇董事长表示，南方剧院开年大戏已开展多年，一直深受广州戏迷欢迎，今年的两场演出还迎来了外地游客观剧潮，可以说是一个十分可喜的现象。在多年的努力推广传播下，粤剧已经为越来越多的省外观众悉知。开年大戏演出的经典剧目《郭子仪祝寿》，大团圆结局深得人心。一些旅居广州的省外观众也来到剧场看戏，纷纷表示第一次看粤剧虽然听不懂粤语，但借助字幕提示，就能很容易看明白。粤剧地方色彩和传统韵味浓郁，表演高雅，内容很接地气，是真正属于老百姓的戏曲艺术。

俗话说“无鸡不成宴，无戏不成年”。“过新年，睇大戏”是广东群众春节最古老、最重要的传统节目之一。从正月初一到十五，是粤剧春班演出的旺季。随着春班锣鼓的敲响，农历正月正是一年中粤剧演出最集中的时候，2017年春班广东粤剧院两个演出团共接到35台演出订单，由

梅花奖获得者丁凡、姚志强、麦玉清、蒋文端等领衔广东粤剧院一团从2月2日（正月初六）起至2月24日（正月廿八）在广州、顺德、茂名、化州、佛山等地演出。即便是在粤剧不景气的今天，在新春期间能请省城的粤剧团体下乡表演，对很多农村地区来说，始终是一种荣耀。

2017年1月29日，广州粤剧院的春班演出也正式开锣。从大年初二至年二十三的22天内，广州粤剧院的两个剧团逾150人马不停蹄，分赴东莞、茂名、湛江等地，演出近50场，为群众送去连台好戏，让基层戏迷大饱眼福。广州粤剧院2017年春班主战场在粤西地区，广州、东莞等地兼而有之。据统计，2017年春班在场次方面，与上年同期虽没有太大变化，但戏金较去年高出一成。此外，往年演出邀请方多为当地村委会或富商，但2017年春班获得了大公司青睐，如化州橘州一号房地产公司，邀请广州粤剧院两团在新建楼盘里连续演出六场，回馈业主。粤剧春班作为广州粤剧院每年的重头戏之一，都以最豪华的阵容上阵。除优秀的班底外，包括梅花奖“二度梅”得主欧凯明，梅花奖得主黎骏声、陈韵红、崔玉梅、吴非凡，以及红派艺术传人苏春梅在内的诸多名家都齐齐登台，拿出好戏飨戏迷，送上《黄飞虎反五关》《搜书院》《范蠡献西施》《宋王告状》《三看御妹》《刁蛮公主》等多台经典大戏。因此正月初二至初七，仅六天时间，广州粤剧团、广州红豆粤剧团便在广州、东莞、化州多地演出了13场，观众破三万人次。广府地区若没有了粤剧春班，农历年便没有了滋味，这是一份广府人对本土传统文化的集体记忆。

梁沛锦在《粤剧研究通论》中指出：“自清末到抗日战争，广州府县乡镇在重大节日（如新年、七夕、中秋节）都上演粤剧，至于鬼节如清明、盂兰，广府人民似较少演戏。”但事实上，翻检《顺德县续志》可见记载：“每年七月盂兰节，邑中大乡多建醮坛……唯大晚乡三十年一届，建万人缘醮，烧真衣，每衣一袭费百数十金，以金线彩缎顾绣为之，皆争妍斗靡，付之一炬，毫不吝惜。兼演戏剧助兴，耗费逾十数万金。”此外，广府地区盂兰节演戏的例证，还有清乾隆年间的香山小榄

也有中元节演戏的习俗："七月十五日为盂兰会，各坊多建醮演戏作水陆场超幽，奉神驾出游，或一日二日。"可想而知，广府部分地区也有盂兰盆会演戏的习俗，但并不普遍。

各种岁时民俗中"鼓吹演戏"的活动，在历次编修的《顺德县志》中亦有所记载，如："正月：元夕，结彩张灯，管弦金鼓喧阗，游者达曙……五月：端午……乡村为龙舟，迎神出游，鼓吹杂遝四五日……十月：十月傩，数十人绛衣鸣钲挝鼓迎神……""正月：上元观灯，或作秋千百戏。五月：采莲竞渡，大率至五日乃止。唯大洲龙船高大如海舶，其鱼龙百戏积物力至三十年一出，则诸乡舟行以从，悬花球绣囊，香溢珠船，孙仲衍所云'天香茉莉瑞馨国'是也。""每年正月，邑人好出会景。大良有鱼灯会、水仙会；陈村有大会，十年一举行。其余各乡，或出日景，则扮彩色，舞金龙，舞瑞狮；或出夜景，则多扎纱灯，燃篝火，以薄纱为鱼龙曼衍之属，燃烛其中，夜行舞之，鼓乐喧阗，一如日景。每时和年丰，则此风犹盛。"可见，在广府地区，春节、元宵、端午、中秋、重阳这些重大的传统节庆，各地乡会组织粤剧演出是非常普遍的，相比之下，清明节这类祭祖为中心的节日则较少粤剧演出。广府地区形形色色的民俗活动，为粤剧提供了大量的演出机会，而粤剧在参与民俗活动的同时，也成为广府地区节日民俗不可缺少的一部分。"戏曲的演出从开始筹备到结束，一切做法都是遵照约定俗成的习惯来进行，可以说，它既是艺术的表现，也是民俗表现。"

第四章 粤剧的传播与广府文化圈

人类文化的分布，既可以聚集在同一地理空间内，也可以是并非成片连缀的地理空间。因此，社会学与文化人类学在描述文化分布时，出现了文化圈（ cultural circle）的概念。文化人类学家莱奥·弗罗贝纽斯首先提出该概念，随后弗里兹·格雷布内尔在1911年出版的《民族学方法论》一书中使用文化圈概念作为研究民族学的方法论。后者认为，文化圈是一个空间范围，在这个空间内分布着一些彼此相关的文化丛或文化群。从地理空间角度看，文化丛就是文化圈。之后，奥地利学者W.施密特拓展了这一概念：文化圈不仅限于一个地理空间范围，它在地理上不一定是连成一片的。在一个文化丛相关的不同地带，只要有一部分文化元素是相符的，它们就同属一个文化圈。文化圈是独立持久的，也可以向外迁移。一个文化圈之内的整个文化，包括人类生活所需要的各个部分，如器物、经济、社会、宗教等。向外迁移的不仅是整体文化的个别部分，也可能是整个文化模式。博厄斯认为，在文化发展过程中，传播要比独立发明更普遍。博厄斯还提出了“文化中心”和“文化边缘”的概念。文化中心是指在一个文化区域内表现其文化特征最集中的核心地区。文化边缘是指在一个文化区域内远离文化中心、文化特征表现得较不明显的边缘地带。这些概念，恰好解释了广府文化随着华侨而迁移流播到世界各地，以及粤剧因广府华侨众多而得以广泛传播的核心原因。

在广府文化传播的过程中，以珠江三角洲为广府文化圈文化中心的粤中地区，向下四府地区、四邑地区、桂东粤语区、港澳地区等文化区

域扩散，并随着广府籍华侨到达东南亚、美洲大陆这类广府文化飞地。飞地是一种特殊的人文地理现象，指隶属于某一行政区管辖但不与本区毗连的土地。广义的飞地也包括了以民族、文化等要素划分而出现的飞地，如一块以某个民族/族群为主要成分的地区中的某一小块土地上聚居的却是另一个民族/族群，这些地区一般都有独立的语言、文化和经济系统。遍布海外的唐人街，便是最好的民族飞地例证，在广府人士聚居的唐人街，粤剧粤曲社团便是少不了的乡情纽带。

粤剧生于岭南，扎根于珠江三角洲本土，却不拘泥于一地发展，不断向外传播。除两广之外，一方面粤剧随着省港班的流动在香港、澳门等地落地生根，繁衍出不一样的特定地域风格；另一方面粤剧也流布于海外，且传播的年代早、地域广、形式多、影响大，形成了在异国发展的独特现象。粤剧的传播和广府民俗文化紧密相连，其中广府人的迁移是粤剧传播的关键，有观众需求才会有演出市场。因此，粤剧随着粤商旅居上海而一度进驻十里洋场，而广东会馆的建立以及广府籍华工的出洋，都使粤剧得以随之传播到世界各地。

第一节 粤剧在两广地区的流播

粤剧的传播与广府人的分布及迁移关系密切。广府人的流布区域，大致可以从广东的粤语分布区域中见到轮廓，主要集中在珠江三角洲和粤西，包括广州、佛山、肇庆、江门、深圳、珠海、中山、东莞、茂名、云浮、阳江等11市所管辖地区，以及香港、澳门两个特别行政区；此外韶关、汕尾、湛江等市也有部分地区使用粤语。广西的粤语流行区域包括梧州、藤县、蒙山、贵县、横县、桂平、容县、昭平、博白、平南、玉林、北流、钦州、防城、合浦、浦北、灵山、贺县、南宁、崇左、北海等。因此，广府人在两广的流动分布之所，基本上也是粤剧流播之地。

广州西炮台宏文阁图章印务承印的《广东境内水陆交通大全》（以下简称《大全》）刊印于1912年，是清代八和会馆属下慎和堂安排粤剧戏班下乡演出的全部路线和演出地点总集，记录下本省粤剧演出点一万多处，从中可以窥见清末粤剧在两广地区传播的实况。《大全》标明的演出点中，主要是广东十个府，即广州、惠州、南雄、潮州、韶州、雷州、钦州、高州、肇州、琼州的广大农村及主要商埠。这十个府中，粤剧的演出地点主要集中在粤语地区的农村，其演出点星罗棋布，令人叹为观止。

据《大全》记载，粤剧也曾在潮汕地区的海丰、陆丰、惠来、汕头等四处演出。在客家地区，粤剧的演出地点仅嘉应州、兴宁、梅县、大埔一带，便有14个演出点。《大全》还提及，清同治、光绪年间粤剧还常到湖南、四川、云南、甘肃、桂洲（贵州）、安徽、折（浙）江、广西、湖广、河南等省演出。仅广西境内，就建立了44个演出点。在广东

境内，仅水路的渡口就有七八十处，平时专门运载粤剧班的红船便有一千多只，《大全》中都有清晰的记录。

粤剧戏班在两广境内各地巡演，穿梭于城镇乡村之间。一方面，由于身处广府文化圈不同的文化区域而产生了不同的区域风格，如下四府粤剧、上六府粤剧等；另一方面，也因为各地区经济基础、民俗习惯、文化审美都对戏班的规模建制、表演艺术风格等产生影响，如下乡班、省港班等。广西的粤剧老艺人曾说："粤剧没有正式命名以前，广东已有上六府班和下四府班之分了。上六府班到下四府地方演出，称之为广府班或红船班、江口班。下四府班到上六府地方演出则呼之为下路班、落乡班或过山班。"除下四府班外，粤剧行内还有阳江班、惠州班、北路班、广西班等多种班社类型，可见粤剧在不同广府文化圈的传播中，也产生了不同风格和建制的班社。

组建于粤西下四府地区高州府、雷州府、廉州府、琼州府的戏班，被称为下四府班。他们每年秋季筹备组班，以便赶上秋收后的醮期及其后春季的年例戏、神诞戏演出。戏班人数一般约50人，大多是由一个或多个家庭组成的家庭班，或是一群志同道合讲究江湖义气的兄弟组成的兄弟班（又叫众人班）。如清道光至光绪年间先后由武生星、大牛德为班主的得德升班，就是典型的家庭班，其各个主要行当的主要演员均由家庭成员担任。

据《粤剧大辞典》介绍，过去下四府班多以家庭班为基础，整体比较稳定，有的长年不散。即使是重新组班，也不是散班重组，只是在原来基础上稍作调整。总体而言，下四府班是班主制，班主要对全班的演出业务及经济、生活负责。班中设"四大头人"进行管理，多由熟悉业务的老艺人担任，主要负责选演剧目、分配角色等业务工作及福利事务。此外，还特别设有"忠义堂"，作为主持公道、解决仲裁纠纷的一种机制。每到一处便以住地中间厅堂作为忠义堂，对破坏班规者执行处罚，以儆效尤。

此外，酬神演戏作为下四府班生存发展的基础，其主要演出活动就是演神功戏。每逢神诞、节庆、年例，许多乡村都搭建戏棚请戏班演出，尤其是每年春节农历正月初一至十五元宵节，各村竞相演戏，至今仍十分兴旺。由于过去交通不够发达，下四府地区的戏班对外交流较少，加上多在广场演出，又缺少现代声光设备，因而特别注重形体动作表演，多演以武生、小武为主的传统剧目，唱戏棚官话，保留了较多的粤剧传统表演排场和南派传统表演技艺，形成了重武重做以及粗犷、炽烈、火爆的独特表演风格。

广州、佛山是粤剧发展的核心地区，而阳江和惠州则是粤剧在粤西和粤东地区的发展中心。珠三角地区常驻的大中型粤剧班社并不多，皆因红船可以载着广府班（红船班）沿着珠三角的水网四处流动，并为这些地区提供足够的演出。然而，阳江离广州两百多公里，惠州离广州近两百公里，不在红船班的游演范围，因而出现了一些当地本土的中小型戏班。“阳江在肇庆府的管辖之下，在行政上属于上六府，在地理位置上是连接上六府和下四府的枢纽，然而在粤剧行内，多把阳江归为下四府。”自古，阳江就有“尚武之区，技勇甲肇郡”的说法，阳江人也被誉为“好勇轻生，不循礼法”。

阳江班是由阳江人组织、活动于广东阳江一带的戏班。清咸丰后期李文茂起义失败后，大批粤剧艺人从广州、佛山流落到阳江、广州湾（今湛江市）等地继续演出，还吸收当地人参演。有些阳江人成为名角和班主后，自组戏班，形成粤剧史上的阳江班。阳江班人数40人左右，成员比较稳定，不用每年散班、组班。其组班权以“戏箱”（演出服装道具）的所有权为依据，谁拥有戏箱即谁有钱购置演出设备，谁就有资格当班主。阳江班的班名多以班主的名字命名，如天上乐班（又名小生福班，班主小生福）、花旦六班（班主花旦六）、龙田九班（班主龙田九）、大牛全班（班主大牛全），等等。阳江班从清末至民国时期比较活跃，演出以武戏见长，保留比较丰富的粤剧南派武功技艺，小武、武生行当艺术比较突出，涌现了一批颇有名气的演员，如小武彪，以饰演

《七状纸》的梁世安驰名；冯天佑，擅演周瑜，在《三气周瑜》中有“呕真血”的表演特技，还有《大闹狮子楼》等首本戏。

惠州班在演出中保留了一些已经失传的规制。据礼记的《顾曲谈》中所说：

> 他们每一角色，皆在腰际悬挂一个牌，写明扮演的人物，以便观众认识，又每场角色未上场之前，必先令捡场人（由杂箱充当，广府班则有“提场”，通知老倌准备出场），敲铜钲（俗称“单打”）绕场一遍，然后角色始登场。演至皇帝晏驾，皇后群臣，皆免冠脱朝服，披发举哀，这一点礼节仪式，非常讲究，广府班向来对于宫廷制度，茫然不懂，礼失而求之野，观此益信。

阳江班还有独立于广州八和会馆的行会组织颂阳会馆，地址在现在阳江市区的龙津路塘基头，负责协调各戏班和艺人的组班、演出事务，帮助解决艺人的一些生活和福利问题。颂阳会馆和广州八和会馆有业务上的联系。外地戏班来到阳江也会拜访此地，并自觉捐献“香油钱”。和八和会馆一样，有些孤寡无依的艺人年老无人送终，会馆便会为其养老。

粤东的惠州班又称东江班，活动范围是当年惠州府所属各县。一般而言，戏班人数40人左右，但活动于龙门地区的戏班规模较小，通常只有8至10人，故又称八仙班。20世纪30年代前后，活动在东江一带的有汉寿年班、永中华班、汉升平班、镜花影班等十多个，而且班期甚长。相比之下，惠州班的班期长，这与惠州一带赌博盛行密切相关。开设赌场的豪绅、“捞家”，为了招徕赌客，经常聘请戏班前往演出，要求戏班在同一地点连续演出数月之久。为吸引观众，戏班要经常更换剧目，但因没有充裕时间编演新戏，只能多搬演现成的传统剧目，按照传统排场程式表演，因此惠州班的演出剧目和舞台表演保留的传统特色比较鲜明。惠州班也涌现过一些名艺人，如有“花旦王”之称的男花旦千里驹就是出自惠州班。

北路班也称北江班，活动在粤北地区的曲江、仁化、南雄等县以及和湘、赣、桂三省交界的边陲地区。值得指出的是北江班多是半职业

的，其演出活动多集中在农闲的春节到开耕之前。过去这些地方土地贫瘠，物产不丰，生活水平较低，演戏的机会较少，每年只有农历一至三月，农民举行“开灯”“庆贺神诞”“跳牛栏”等传统的民间活动时，才请戏班演戏。平日艺人没有戏演时，就靠为大户人家打工度日。到了十月“晚造”收割后，农村的秋祭开始，打醮活动有需求时才又组班演出。因此，与红船班这样大型的职业戏班相比，小型的北路班更多是参与民间的宗教活动演出。北路班戏班规模较小，每个班约20至40人，他们和“做法事”的“喃呒先生”关系密切，戏班的班主由艺人或与喃呒先生共同负责，另有两个“头人”，即花旦和脚色（男角）。各个行当分工明确，但经常要一人兼数职。有时一个班又分成若干小组演出。演出活动往往是上半夜念“喃呒”（和尚经），由五个喃呒先生和四个打钹敲鼓吹箫笛的“醮师”参加，下半夜再增加六七个艺人和两三个乐师演出一台戏。戏班转点演出，行头、道具由艺人手提肩挑，穿乡过寨，环境艰苦，艺人生活艰辛。演出多是传统戏，表演古朴、粗犷。

清末民初，随着两广经济文化交往的加强，随着粤商的流动，粤剧艺人开始进入广西。因此，粤剧在桂东南地区以及柳州、桂林等地得到传播，通过水路和陆路传入广西城乡地区。清代中期，地广人稀、经济开发相对滞后的广西吸引了众多的外省农业移民，手工业者和商人随之大量进入。清朝中叶以来，广东大量经济型移民溯西江而上进入广西定居和进行经济开发，这些移民以桂东南地区为最密集，成为主要的广府民系粤方言地区。据调查20世纪30年代，从明清至民国陆续迁入和繁衍的广东土白话人、客家话人、潮汕话人至少占广西总人口一半以上。这批入桂的广府移民及粤商，为了经商和联络乡谊的需要，在广西60多个县兴建起百余座粤东会馆。每逢岁时节令和神诞庙会，为答谢神恩和联络乡情，广东同乡都会聚集于会馆，共同祭祀本乡本土尊奉的神祇。据《中国戏曲志·广西卷》显示，明代至清末，广西各地共建有戏台五十余座（不包括各圩镇临时搭建的戏台），其中部分戏台成为粤剧演出的主要场所。这些会馆内一般建有戏台，作为唱戏酬神、联络乡谊的需

要，并连结成为遍及广西各主要圩镇的粤东会馆网络群。

据《广东境内水路交通大全》记载，当时粤剧在广西梧州府、桂林府、北流县城、太平府城、永淳县城、赤水圩、百色等地，巡回演出地点有44个，有些属于粤语区，有些则是官话区。但粤剧在传播较广且演出频繁的地域，应以柳州以南的粤方言地区为主，而地处桂东南的北流县（今北流市），与广东接壤，水陆交通方便，因此，自清代同治年间不断有粤剧戏班来此演出。

杨恩寿的《北流日记》，记载了同治四年（1865）三月至同治五年（1866）九月粤剧在广西北流的演出情况："同治四年，十一月廿四日，万人福醮以毕，以其赀余，在廉州募广班来演戏三昼夜，凡三百金，今夕始开台，演《六国封相》，闻出场者将及百人，其热闹不减梧州"；"腊月朔日，晴。晚间随三兄赴粤东馆观演《困曹》一出"；"腊月初三日，早饭后拨除烦冗，急往观剧。盖粤俗出场必演天姬送子故事，出宫妆天女凡七，各献舞态；其宫妆里外异色，当场翻转，睹之如彩云万道，仿佛天花乱落也。剧场于明日将止，余故急欲观之"；"正月初二日，往粤东馆观剧，乃乐升平部也。演戏《还阳配》，系粤剧东土戏，吾省所无也。夜演《问卜》《沙陀》《捡柴》三出"；"正月初六日，余随三兄观剧于粤东馆，乃《龙棚》《刺梁》各出"。可见，广东商人在广西各地兴建的粤东会馆所属戏台，是粤剧演出的主要场所，而粤剧演出则满足着广府移民和粤商联络乡谊、丰富精神文化生活的需要。

两广地区山水相连，在地理区域上是一个有机整体，粤剧艺人们乘红船溯流而上，先来到梧州，而后再溯流桂江而上，到省会桂林；或溯邕江而上到南宁，再溯左右江而上到龙州或百色等地巡回演出。与广东接壤的桂东南地区如梧州、北流等地，成为粤剧从陆路传入的最早地区。清朝中叶以来，从广东入桂的粤剧戏班在广西城乡各地巡回演出，在广西桂东南等粤方言地区培养了大量粤剧观众。随后一些当地人也自发组建剧团演出粤剧，还有一些艺人落地生根，与当地粤剧艺人一起组

班演出。其后出现的广西班，是组建和活动于广西粤语地区的粤剧戏班。在百色，由于明清以来广东商人在此经商，兴建粤东会馆和聘请粤剧团演出，百色民众受粤剧艺术陶冶较早，从1932年起很多青少年相继组织丽梨社等业余粤剧团，进行粤剧演出。1943年，百色粤剧爱好者组织成立百色同乐会，分设体育和戏剧两组，经常组织体育比赛和粤剧演出。地处右江下游的隆安县，距省会南宁不远，境内民众历来酷爱戏剧。民国时期的隆安县，每逢国庆等日，军政各界多表演白话剧，各处青年多学习粤剧，以便能于春秋佳节上台表演。广西本地的大多数粤剧班社是在中华人民共和国成立后，在当地政府帮助下组建起来的，如南宁市粤剧团、梧州市粤剧团等。广西班保留了较多的传统剧目和粤剧南派艺术特色。

此外，前文提到的伶人称王的李文茂起义，也使得粤剧以非常规传播方式向广西城乡地区流传。清咸丰七年（1857），李文茂率起义军攻入柳州，军中艺人出身的将士演出广府戏祝捷酬神，每逢初一、十五义军均演大戏与民同乐。至20世纪初期，1908年及1909年，广东志士班“天演台”两次到广西梧州演出。随后，志士班“优天影”也到梧州演出。后广西梧州的同盟会会员在1911年夏，组织了优者胜剧社作为宣传革命的基地，他们编演《岳飞报国仇》《文天祥殉国》等新剧目，鼓吹革命。志士班的演出活动，使得粤剧在桂东南地区产生了一定影响，积累了一批观众。抗日战争打响后，1938年底广州沦陷，不少广东的粤剧艺人被迫流落海外和广西各地演出，一时间名班聚集于梧州、桂林、柳州、百色等地。

20世纪40年代初，马师曾等粤剧艺人为维护民族尊严和保持民族气节，先后从湛江进入广西。他们曾在梧州停留，与南强戏院的凤凰剧团联袂演出。马师曾的精湛技艺和独特唱法，给梧州市民留下了深刻印象。1942年春，薛觉先和夫人唐雪卿率领觉先声剧团，从香港经广州到桂林，抗日献捐义演。抗战期间，薛觉先在桂林、柳州、南宁、百色等地巡回演出，给广西的粤剧观众留下深刻印象。从抗战打响到抗战胜

利，广东粤剧艺人为逃避战火，从水陆两路大量流落到广西各地巡回演出，也促使粤剧进一步在广西扩大观众群。

不难看到，粤剧在两广地区的传播，实际是从广府文化的核心地带向文化边缘区域扩展的，从以珠江三角洲为文化中心的地区向粤西、粤东、桂东南等文化边缘区域单向传播。清末民国时期，珠江三角洲的广州、佛山作为粤剧演出的中心，城乡经济文化较为发达，粤西、粤东、桂东南等地社会经济文化相对落后，经济文化发展水平存在较大差异，导致粤剧在两广的传播呈现出由中心区向文化边缘区层级递进的传播态势。无论是下四府粤剧，还是广西本土的粤剧戏班，由于艺术上的稚嫩，尚未形成对中心文化区的逆向传播。然而，时至今日，很多广府粤剧戏班已经失传的绝技或演艺的传统，却能在粤西、粤东、桂东南地区的粤剧戏班中重获。孔子曰："礼失而求诸野。"广府文化在核心区丢失的传统，反而能在外围的文化区域，甚至是文化边缘找到其在民间的传承。

第二节 粤剧在港澳地区的发展

港澳与珠江三角洲构成了一个相当完整的地理区域，从而成为广府文化的核心区，历史上三地均保持着广府文化各方面的特色和传统，在方言、风俗习惯、民间信仰、亲缘观念、市井风情等方面都反映出其独特的一致性。港澳的广府人称到广州为“返省城”，可见其中浓厚的文化渊源。16世纪中叶以后，先后在西方殖民主义统治之下，香港、澳门本土文化受到一定冲击，因而在与异质文化的碰撞、交流中形成了独具一格的港澳文化。

一、粤剧在澳门

澳门位于广东省中部珠江三角洲，北面邻接珠海，距广州145公里，东面与香港隔海相距60公里。澳门包括澳门半岛、氹仔岛和路环岛。澳门本名濠镜。乾隆版《澳门纪略》云，“濠镜澳之名，著于《明史》。其曰澳门，则以澳南有四山离立，海水纵横贯其中成十字，曰十字门，故合称澳门，或曰澳有南台北台，两山相对如门云澳”；又曰“东西五六里、南北半之，有南北二湾，可以泊船，或曰南环，二湾规圜如镜，故曰濠镜，是称澳焉”。澳门以其优越的地理位置，16、17世纪期间，是欧洲各国为拓展东方贸易而争夺的据点之一。1845年，葡萄牙单方面宣布澳门为自由港；1849年，澳葡驱逐驻澳中国官员，由隶属总督的理事官专责管理澳门华人事务；1887年，中葡双方签订《中葡和好通商条约》，澳门正式成为葡萄牙的殖民地。

澳门的人口始终以华人为主体，早期商人多来自闽粤，劳工多来自香山县及珠三角其他地区。“其商会传译买办诸杂色人多闽产，若工匠

若贩夫店户则多粤人”；又云“其通事多漳泉宁绍及东莞新会人”。据2011年澳门政府人口普查数据显示，在当年58.2万居住人口中，中国籍居民占92.3%，葡国籍占0.9%，菲律宾籍占2.7%。澳门的官方文字包括中文及葡文，以中文为日常语言的居住人口约94%，日常沟通主要使用粤语。澳门绝大部分人口日常交流的语言为粤语，因此澳门的戏曲活动，亦始终以粤剧为主流。

崇祯十年（1637）11月12日，“澳门葡人在澳门西班牙大帆船船长的寓所前用脚手架搭了一座戏台，台上鼓乐喧天，演戏者均为中国男孩”，估计是从邻近地区请来的戏班或杂耍。另一些外文资料提到，乾隆元年（1736）果阿大总督致信澳葡议事会，命令澳门教区参议会谴责天主教代理主教弗兰西斯·达·罗萨（ Francis D. Rose），认为他某次在中国人演戏时，曾下令推倒他们的舞台，实属不当。乾隆二十三年（1758）3月18日，宗教裁判所下令不得容忍任何表演和游行，但葡澳主要官员仍默许中国人短暂的娱乐活动。这些表演和游行，指的应该就是华人村落或庙宇在神诞时举行的酬神演戏活动。

和珠江三角洲地区一样，在清末澳门开埠初期，当地的粤剧演出主要依托于庙宇的神诞节庆活动，可见广府民俗在澳门地区也是一脉相承的。当时澳门演出场所多是竹木临时搭建的戏棚，均搭建在社区街尾或庙宇附近的空地处，演出过后即拆除。当地早期兴修的庙宇，是位于下环的妈阁庙，始建年代或可追溯到明末。“相传万历时闽贾巨舶被飓殆甚，俄见神女立于山侧从舟，遂安立庙祠天妃，名其地曰娘妈角。娘妈者闽语天妃也。”自18世纪初至19世纪末，每逢妈祖、关帝、谭公、金花娘娘、观音等神诞庆典，澳门民间均举行隆重的祭祀仪式并搭棚演戏。为规范约束演出秩序，1851年葡澳政府先后两次颁布规定，要求凡唱戏搭棚等需领取牌照，并只准在妈阁庙前及新渡头的宽阔空地搭棚演出。至19世纪中叶，澳门妈阁庙、康公庙、新桥莲溪庙、沙梨头土地庙、望厦龙田村德福祠、望厦村先锋庙、柿山哪吒古庙、路环岛谭公庙、十月初五街康真君庙等地，均在神诞期间搭建临时竹木戏棚作酬神

演出。



澳门粤剧戏棚

神诞期间的神功戏演出，更是早期澳门粤剧演剧的最主要场合。嘉庆二十一年农历三月十八日（1816年4月15日），澳门一位主教向各教区基督徒发出告诫书，劝诫教徒在中国人的游行队伍通过时，不能偷看，违者革除教籍。相关文献还提到，华人游神仪式隆重，整整持续三天，晚间市场灯火通明，上演滑稽而有趣的中国戏，有很多年轻人观看，主教的惩戒无法实行。农历三月二十三日是天后诞，因此该游神仪式和晚上的演戏活动，应该是妈阁庙庆贺神诞的神功戏。由于喧闹的神诞庆典活动引起了管治者的不满，澳葡的市政机关不时作出相关的规定予以管束。《澳门宪报》1851年（咸丰元年）5月10日谓："凡搭盖篷棚为唱戏打醮等事，应先赴议事亭领取牌照，牌照由理事官唛嚟哆发给，收牌银一十大元。"同年7月19日，《澳门宪报》再登载澳督贾多素对居澳华人的示谕，谓"凡有搭棚唱戏祭神等事，只准在妈阁庙前及新渡头宽阔之地，余外不准在别处搭棚。在两城门之外，可以照旧盖搭，但应如旧例先报，候官准行"。由此可见，19世纪澳门庙宇祭神打醮唱戏的活动颇为频繁。

从立于十月初五街康真君庙的两通碑记，可以窥见19世纪下半叶澳门酬神演戏的盛况。其中，《澳门康真君庙创建暨奠土各收支数总列碑记》记载了1869年贺诞的情况：建庙总收入共银13791两，其中涉及开光贺诞等戏子棚共银375两，总支出共银13733两；为支出当年举办的贺诞戏戏金，则共银142两，即占总支出约1%。此外，支出的条目又提到开光建醮延聘了“八音”。至于奠土的收入更以醮戏金为最大宗，阖澳信众喜捐醮戏金共银6133两，经各行店缘部收集的醮戏金共银3888两，支出的演戏金和改棚费用则共银589两，不论占总收入或总支出，皆为15%。立于庙右侧偏廊的《康真君庙奠土喜捐醮戏金碑记》更进一步说明，举行奠土仪式时，请来了普天乐、丹山凤、永太平、新应天彩、尧太平、盛太平、新高升彩等戏班，这些戏班亦分别捐资5至10银圆（洋银）不等，襄助盛举。由此可知，19世纪中后期，澳门华人经济实力日渐壮大，成为澳门庙宇举办酬神演戏的重要收入来源。


澳門大衆報特刊

澳門娛樂

澳埠娛樂事業面面觀

新花旦趙蘭芳介紹

任劍輝藝術

《澳门娱乐》上的粤剧演出报道

广州、澳门等地的城市化进程几乎是一致的，城市的固定戏院也都在19世纪末至20世纪初这一期间如雨后春笋般出现。固定戏院的出现，

使粤剧演出从神诞庆典的助兴节目，摇身一变成为城市观众的娱乐活动。1868年，一所戏院在澳门沙栏仔建成开业，首场上演戏曲。1875年，由澳门富绅王禄、王棣父子所建，位于清平直街的清平戏院落成开业。该戏院所处的街道，亦命名为清平街、清平巷，与福隆新街、福隆下街十字交界，建筑至今尚存。据称戏院早期男女分座，间亦有西方观众前来观剧。该戏院以粤剧演出为主，首场由广州永丰年第一班上演粤剧《香花山大贺寿》，一直以来均是澳门戏曲演出的重要场所。20世纪20年代前期，清平戏院演出颇为繁密，祝年华、周丰年、大荣华、寰球乐、周康年、大中华等戏班都曾在此演出。

20世纪最初20年，澳门没有本地的戏班，戏班基本都是从广州到港澳演出的省港班。《镜海丛报》于清光绪十九年六月初七（1893年7月18日）创刊，在澳门出版，分葡文、中文两版，其中不少广告及报道均记录下当时澳门粤剧演出的情况。1894和1895年的《镜海丛报》提到的被清平戏院雇用演出的戏班和演员，便包括普天庆、某童子班、乐同春、国丰年、保平安。与此同时，《镜海丛报》报道1895年2月16至19日“澳门某乡雇有广班在村中开演各剧”。1894年12月30日晚，尧天乐戏班在清平戏院上演《萍叙莲溪》一折，深深折服了在场观看的某西人。该西人观后，还亲自前往《镜海丛报》告知编辑，剧情为“大致系有富家子学成文武才，家落后，从戎在外。妻有外遇，谋毙翁姑，随所欢去。妾能用计存贞，卒以夫□雪仇。奸夫淫妇咸就死地”。而尧天乐戏班的演员表演精彩，“小旦系用蛇王苏作妾，靓金仔作妻，赛新标为其夫，串合奇妙，唱演皆佳，足令人忘睡而不忍移步云”。《镜海丛报》编辑也不由得大赞该戏班必有过人之技以致能感动西人：“中西异好而能移动外人，则其技之巧妙，亦必有以大过人者。”清平戏院所雇的保平安戏班，也深得西人喜欢，如《镜海丛报》报道“有西人来言，前次清平戏院所雇保平安戏班，其武生新标，演唱极为合法，所做武戏尤为威勇绝伦，胜于第一名班。棚面亦调音有度无宫商失轨之病”。

20世纪初，澳门与香港以其独特的政治地位，成为反对清朝统治的

革命团体的基地。光绪三十一年（1906）冬，兴中会成员陈少白、李纪堂支持成立的采南歌戏班，在各乡市及香港、澳门等处开演。优天社戏班是在光绪三十三年（1908）由报界志士黄鲁逸、黄轩胄等在澳门组织的，数月后因经济不支解散，未几复活，更名优天影社。首届社员包括黄鲁逸、黄轩胄、黄淑允、郑友廉、郑笏臣、何侣侠等人，第二届社员有黄鲁逸、黄轩胄、姜云侠、郑君可、郑铁军等。各演员中，以姜云侠、郑君可最为著名，所演剧本，最得人欣赏的是《火烧大沙头》一剧，剧中首引清吏杀女侠秋瑾一事为导线。此外如《黑狱红莲》《梦后钟》等，均寓戒除烟赌之深意。冯自由说这个剧团“是为新学志士献身舞台之嚆矢，粤人通称新剧团曰志士班”。1907年12月25日的《社会公报》刊有《优天影出世有期》消息谓：“优天影改良剧本，系挽救风俗起见，闻定于十二月初五初六日在西关戏院、河南戏院开演，后再往港。”

20世纪上半叶，清平戏院仍然是澳门最主要的粤剧演出场所，不时有大班演出。如1911年6月，为镜湖医院筹款，便请到国中兴班演出；1917年8月，白驹荣的周丰年班便在清平戏院首演由开戏师爷田叔为其编写的连台本戏《再生缘》。20世纪20年代，主要的省港班人寿年、祝华年等，都常到澳门演戏，千里驹、白驹荣等名艺人都前往演出过。20世纪二三十年代，随着人口增长带来娱乐需求的增加，澳门陆续建成一批放映电影兼作戏曲演出的戏院，如域多利戏院（1911）、国华戏院（1929）、海镜戏院（20世纪30年代初）、南京戏院（1933）、澳门赛狗会万家乐戏院（1934）、平安戏院（1935）、乐斯戏院（20世纪40年代初）等。1933年11月，南京戏院迎来香港太平剧团组成的第一个粤剧男女班来澳门演出。1935年，平安戏院开业，初期放映有声电影，后由澳门富绅何贤买下改建为以粤剧演出为主的场所。

第二次世界大战爆发后，进口电影片源短缺，澳门戏院为维持经营多改为粤剧演出场所，其间穗港两地的省港大班来澳演出增多。1937年7月7日，卢沟桥事变爆发，抗日战争全面展开，澳门的学术、音乐、体

育、戏剧界人士，合组“四界救灾会”，理事会的游艺部设有粤剧股。随着广州和香港分别于1938年10月及1941年12月沦陷，澳门成为省港及邻近地区许多居民的避难所，原来主要活跃于省港两地的戏班，亦纷纷移师澳门。一时间，澳门成为战时粤剧的福地。此时，汇聚于澳门组班演出的名角如薛觉先、白驹荣、上海妹、白玉堂、新马师曾、廖侠怀、楚岫云、何非凡、任剑辉、何芙莲、谭兰卿、卫少芳、靓次伯、王中王、关德兴等，阵容鼎盛。其中，由商人何贤出资，任剑辉、欧阳俭、陈艳侬1943年底在澳门组建的新声剧团，长期活跃在澳门演出，成为粤剧戏班的主力，更是任剑辉和白雪仙成名发展的重要阶段。

20世纪40年代澳门粤剧演出兴旺，戏班林立、名角众多，停驻在澳门的戏班得以在戏院演出场面较大、演员数量较多的传统剧目。1942年4月，万寿年班全体演员演出《香花山大贺寿》，豆皮庆表演猴子上吊取蟠桃；同年6月，好景剧团演出《六国大封相》，有上海妹“坐车”作招徕；12月，任剑辉等人组建的新声剧团在首晚演出时亦演《六国大封相》。1943年3月，国寿年班在清平戏院头台演出《六国大封相》，白玉堂反串妈姐“担罗伞”，廖侠怀反串美人“推车”，上海妹反串须生“坐车”。1945年3月，太上剧团首晚演《六国大封相》，由靓次伯“坐车”，未几在8月又在平安戏院演出《六国大封相》。

各大戏班集中在澳门，由于竞争激烈，因此各大剧团均各出奇谋，在报刊头版争相刊登广告，为演出宣传。1945年1月，新声剧团演出《梦断红楼月》，广告谓以安南服装为戏服，采用南洋画境为布景。1950年，日月星剧团在广告中宣称“闪电连环变景，不用落幕，由开场至完场只需两分钟时间，可变八场生动景，活动自如”。新声剧团演出的《红楼梦》，制作了大观园、怡红院、潇湘馆等立体布景，辅以灯光效果。乐同春男女剧团演《海底美人王》时，甚至声称耗资三千元搭水底景。花锦绣剧团谭兰卿演钟无艳时，广告宣传她“开鸳鸯脸，打北派”。可见，20世纪上半期粤剧的城市商业演出，各种营销手段已经相当纯熟，也符合广府文化重商的特点。

各剧团之间的竞争，也催生了大量粤剧新剧目。花锦绣剧团在1945年演出罗素编剧的《秋海棠》，改编自秦瘦鸥的同名电影剧本；海珠剧团冯志芬编撰的《生骨大头菜》则是为迎合观众口味而编写的。此外，为扩大宣传影响，剧团还以征集剧名剧本为招揽，务求增加公众的关注度。1945年7月，新声剧团和太上剧团便先后在《华侨报》刊登启事，前者悬奖为剧团新编剧征求剧名，后者甚至公开征求剧本。与广州地区于20世纪30年代兴起的省港班革新热潮相接，此时澳门粤剧在音乐方面也有赶时髦的尝试。如鸣声男女剧团1943年演出某剧时，便加入了爵士鼓演奏。此外，加入大量新创作小曲，也是剧团推出新剧时的重要卖点。

1945年8月15日，日本宣布投降，抗日战争结束，国内未几又爆发内战，政局持续不稳，社会动荡，部分剧团继续在澳门演出了几年时间。1946至1955年，以澳门粤剧演出的主力清平戏院为例，几乎每周都有不同名班作一连数天的演出。除了早前便已在澳门演出的花锦绣、觉先声、非凡响和新声等名剧团外，马师曾领导的胜利剧团邀请到何芙莲、红线女、罗家权、梁醒波、靓少凤、罗剑郎等名角加盟演出。从美国走埠归来的新珠、黄超武、徐人心等领导的黄金剧团也有驻场。1948年，黄金剧团在清平戏院演出时更将由美国带回的宇宙线灯用于舞台，据称能达致满台金蛇飞舞、色彩变幻的效果。1954年，何贤、梁昌等澳门商人连同妇女会在清平戏院举行粤剧晚会，邀请马师曾、红线女、任剑辉、白雪仙等演出其首本戏。1955年初，红线女的真善美剧团也曾在清平戏院演出《昭君出塞》《野花香》《审死官》《心头一磅肉》等代表剧目。

除了戏院外，新桥莲溪庙旁的戏棚除神诞日外，其他时间也有剧团经常演出。1947年，氹仔修建全义戏院，此后，氹仔北帝庙的粤剧神功戏演出多在该戏院进行，搭棚演戏大为减少。1948年，南湾游乐场正式开幕，场内设置临时的粤剧演出场所。1950年3月，新桥莲溪庙重修落

成并建醮演戏，马师曾、红线女、文觉非、梁醒波和罗艳卿等捐资并演出，马师曾更题书“其盛矣乎”的匾额，迄今保存完好。20世纪下半叶以来，澳门本地民间神诞庆典临时搭建戏棚演戏的情况，仍延续至今，与戏院、剧场的戏曲演出活动并存。大三巴哪吒庙戏棚、柿山哪吒庙戏棚、妈阁庙戏棚、路环谭公庙戏棚、十月初五街康公庙戏棚、沙梨头土地庙戏棚、哪吒古庙戏棚、新桥莲溪庙粤剧场、谭公庙戏棚、雀仔园土地庙戏台、雀仔园德福祠戏棚，仍时有搭建演出。比较特别的是，澳门众多游乐场内，也常常设有临时搭建的粤剧演出场地，如南湾游乐场粤剧场（1948）、司打口大世界游乐场粤剧场（1966）等。

1949年6月10日，澳葡当局颁布娱乐场所管理条例，对戏院等娱乐场所的设施、建筑、消防做了具体规定，并对戏院进行等级评定，首批登记有七间戏院，分别是域多利、平安、国华、清平、海镜、南京、乐斯。1950年5月7日，澳葡政府公布戏院及公共娱乐场所检查章程，规定所有公共娱乐场所及戏院之检查事宜，概归民政总局负责办理。1952年2月，澳门清平戏院装修完毕。同年，由澳门富绅何贤、马万祺、陈直生等人发起兴建的永乐戏院落成，20世纪50年代后期以来数度改建、扩建并加建为澳门最大的舞台，拥有千余座位，成了澳门戏曲重要的演出场所。1956年底，戏院业同业公会成立，何贤任会长。自20世纪50年代中叶始，大班名角逐渐不再以澳门为驻地，纷纷返回广州或香港寻求发展，在澳门戏院登台的粤剧戏班越来越少。1957年，成利娱乐公司成立，清平戏院与平安戏院、国华戏院、域多利戏院开始联营，兼营电影放映和戏曲舞台演出。各戏院虽兼营电影及其他娱乐项目，但生意大不如前。澳门的粤剧演出，至此已经难以恢复旧时繁华。



澳门坊众学校开办的粤剧班

20世纪下半叶，来澳门演出的粤剧戏班主要来自香港，内地粤剧团也曾赴澳演出。除第二次世界大战期间的数年外，澳门本地均没有长驻当地演出的职业剧团，大型演出则依靠聘请香港和内地的粤剧团赴澳。澳门粤剧演出团体多属业余性质，主要粤剧社团有澳门励进粤剧社、澳门工人粤剧团等，并有数十个粤曲社团也时有粤剧演出。回顾粤剧在澳门的传播和发展历程，可以看到广府人聚居带来的粤剧传播的必然因素和战争带来粤剧兴旺的偶然因素。20世纪50年代以前，两地粤剧艺术风格上并无多大区别，其后由于不同的社会制度，两地粤剧又隔绝近几十年，澳门粤剧便相对地显现出组织体制民间化、艺术活动商业化等传播特点。相对于澳门粤剧演出的零星凋落，香港的粤剧演出更为蓬勃，因此澳门成为受其辐射的地区。



澳门坊众学校粤剧班的小学员

二、粤剧在香港

香港，包括香港岛、九龙半岛、新界地区和235个岛屿，原属广东省宝安县（今深圳市）管辖。清道光二十一年（1841），中国在鸦片战争中失败，被迫订立《南京条约》，香港岛被割让给英国而成为其实行殖民统治的地方。“在1842年开埠之前很是荒凉，居民极少，但是附近宝安县则经常有演出。开埠后人口直线上升，1848年人口超过2.5万。

从1848至1853年，美国和澳洲来华在港招聘矿工，不但令香港运输业及美国金山庄、澳洲南洋庄商业发展，同时连带粤剧戏班过埠演出，且令香港粤剧与海外的关系建立起来。”清咸丰元年（1851），宝安县私塾使用的应用文牍《应声集》中有邀人看戏等内容的记载，说明19世纪50年代之前香港地区已经有戏剧演出。1854年，李文茂起义后，香港政府颁布了《递解出境条例》，递解一百多名党人出境，其中有些是伶人。太平天国起义发生后，两广地区向香港移民的人数众多，不少粤商来到香港经商，使得香港的人口、经济和娱乐事业开始具备发展的社会基础。两广移民中，尤其以广府人士居多，因此粤剧也随之传入。

随后，英国通过订立《北京条约》和《拓展香港界址专条》等不平等条约，又扩展殖民范围至九龙半岛南端和新界。英国割占香港后，实施了半个多世纪的宵禁。

> 香港开埠之初，盗贼窃匪如毛，英军为了保护自己的仓库和地方治安，从开埠第一日起就实行宵禁，即晚上六时开始宵禁，早上六时解除。后又于1842、1843、1844、1847、1858年多次颁布条例，严格实行宵禁，只是宵禁的时间或延长或缩短而已，这些条例专门针对华人而设，充满了极权的种族歧视。直至1897年，正逢维多利亚女王登基钻禧大典，这一在香港实行了半个多世纪的宵禁制度才彻 底废除。

梁沛锦在《香港粤剧艺术的成长》中认为：“按一般说法，香港开埠五十年才有条件经常上演粤剧，慢慢由街上临时的戏棚改在新建的剧院演出。”

虽然长期以来的宵禁政策，直接影响了粤剧在香港市区的传播，但在香港的新界地区，乡间粤剧演出还是不间断的。史籍记载，香港锦田村人民为纪念恢复边界、造福人民的广东巡抚王来任和协助恢复边界的两广总督周有德，于康熙二十四年（1685）创建了周王二公书院，并举行创院建醮演剧，表明在宵禁期间香港地区已有粤剧的演出，但大多还是以新界乡间地区的祭祀性演出为主。在戏院建成以前，香港的粤剧演出基本就是临时组织的草台班，演出也多为神功戏。“香港粤剧初期在戏棚上演出。在第一晚开台演出时先演《祭白虎》《八仙贺寿》《六国

封相》三个例戏。”从开埠到辛亥革命前后，在香港演出的粤剧戏班，主要是经过广东八和会馆或吉庆公所从广州等地请来，剧目也和广州等地无异。

香港和广州、澳门等地的城市化进程几乎同时，大概到了19世纪70年代，香港开始陆续出现固定的戏院。城市戏院的兴建落成也标志着粤剧的商业性演出开始在香港出现，粤剧的观众群体也随着广府人在香港的聚居、广府商人在香港的经商而稳定上升。在1867年官方绘制的香港街道地图中，成庆戏院位于香港港岛上环，同庆戏院位于香港上环水坑口附近，这些戏院应该是香港地区最早上演粤剧的戏院之一。英文报刊《香港时报》1873年6月16日的报道称，高升、成庆、同庆三间戏院竞争激烈，每日皆开设日夜场，并降低票价争取观众。

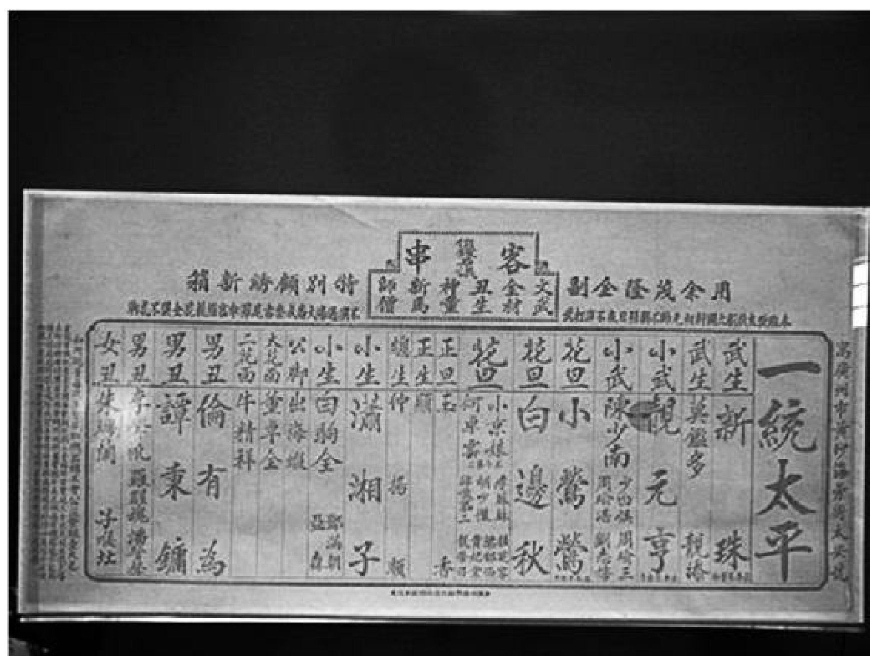
在香港港岛早期戏院中，重庆戏院是相当重要的一个。据香港《华字日报》的娱乐报道和广告可知，仅仅在此戏院上演《六国大封相》的记载就颇多：祝康年第一班曾于1906年9月15日在此演出《苏秦说六国》；1907年12月5日在此演出《苏秦相六国》；民国二年（1913）曾由优界模范班演出《苏秦不第》等。重庆戏院于1867年前建成，其时名为同庆戏园。19世纪末重建后改名为重庆园，亦称重庆戏院，它可容纳六七百名观众，是香港地区最早上演粤剧的戏院之一，20世纪初开始兼放映电影。历年曾在此演出的粤剧戏班有祝康年班、瑞麟仪班等，上演过《秦苏相六国》《护国金鞭》《再结莲花》《还苏芍药》等剧。1869年，英国爱丁堡公爵访问香港，华人团体特别在此上演粤剧，以娱贵宾。1903年，香港卫生局曾动议关闭该戏院，理由是演出时戏院会聚集上千观众，容易引起疫症扩散。同年，香港水坑口的娱乐事业被政府取缔，娱乐行业转到石塘咀经营，重庆戏院生意大受打击。1925年前后，戏院倒闭并遭拆除。此外，香港的老牌戏院还有高升戏院，原名高升戏园，1867年以前建成，后于1890年左右改建为钢筋水泥建筑物，可容纳一千多位观众。1920年该院再度改建后，可容纳近两千人，由何萼楼经营，专门上演粤剧，并在戏院内附设一间高档次的武昌酒楼。由于地点

适中，该戏院的粤剧演出一直十分兴旺。1890年3月31日，英国皇太子乔治五世访问香港时，香港绅商更是于高升戏院设宴招待，安排贵宾观看粤剧演出。

由于香港由英国管辖，不在清政府治理之下，因此在辛亥革命期间，同盟会在港创办的《中国日报》副刊《中国旬报》中便开辟有“鼓吹录”，常发表粤剧班本和鼓吹戏曲改革的文章，陈少白、黄鲁逸、陈俊明等革命志士还组织了“现身说法社”演出改良粤剧。1908年前后在香港成立的志士班有十余个，影响较大的有现身说法社、振南天、振天声白话剧社，以及琳琅幻、清平乐、天人观社等，著名的粤剧艺人陈非侬就是琳琅幻的成员。粤剧名伶朱次伯的母亲吴丽珍在香港加入同盟会，1910年广州起义失败后，在香港筹建醒群女科班，利用戏班来往广州香港两地演出，暗中为辛亥革命活动运送弹药枪械。因此，梁沛锦认为“清末民初在社会政局、文艺和戏剧进行反暴求新的理念和实践上，香港已有所介入和表现”。

港九铁路于1898年开始建设，至1911年起每日均有班次，这样一来，除了原来广州与香港两地的水路交通外，人们又增加了新选择。一半都是剧团班政及主要演员先行乘坐火车来港，其他人员则多乘省港大船。20世纪初来港演出的为全男班，全女班到1920年后开始流行。当时，香港当地的班政家、太平戏院的老板源杏翘等在港组班演出，同时继续向广州订戏班来港演出，使香港成为粤剧演出重要基地之一。在港演出的戏班有丁财贵、瑞鄰仪、人寿年、国丰年、谱群芳、兆丰年、华天乐、环球乐等，主要演员有靓全、靓新华、蛇公礼、贵妃文、小生聪、千里驹、靓元亨、朱次伯、周瑜林、子喉七、蛇王苏等，演出剧目有《玉葵宝扇》《拉车被辱》等。舞美已有创新，靓仙演出《熊飞起义》时，把真的小火车开上舞台，使观众耳目一新。戏班从游弋珠江三角洲村镇演出为主的红船班，转变为以广州、香港、澳门等大城市演出为主的省港班，剧目、唱腔音乐、舞美等也因演出场所和观众不同而趋向城市化。

从20世纪20年代开始到30年代初，香港人口直线上升到80万，出口贸易发达，工商业繁荣，因而带动起文化娱乐活动的兴旺。一时间，香港戏院林立，戏班众多，许多一流的粤剧名班如周丰年、人寿年、祝年华、环球乐、国丰年、颂太平等全男班不停在香港各大戏院轮流演出。全女班方面，李雪芳的群芳影、张淑勤的琼花影，也大行其道。香港当时最大、专门上演粤剧的太平戏院，是在香港粤剧发展史上相当重要的一个演出场所，也曾作为香港华人团体招待英国皇室成员的场所。该戏院原名太平戏园，1890年左右建成，钢筋水泥结构，可容纳上千观众。观众席分为三层：一楼前区设贵妃床，每床可坐四人，后区为不分座号的散座；二楼正面为厢房，每房可坐六人，两旁为散座；三楼全是散座，不须依号入座。戏院内有活动舞台，每一幕演完即可换新布景。戏院经营者源杏翘，也就是上文提及的班政家，一度操控着来往于粤港两地的省港班演出档期。20至30年代，粤剧名班的新戏多在该戏院首演。20世纪30年代初，源杏翘邀请马师曾的太平剧团入驻，演出近十年。1933年，马师曾、谭兰卿组成粤剧第一个男女班，常驻该院演出，太平戏院成为马师曾与薛觉先艺术竞争的阵地之一。20世纪50年代，香港电台与戏院达成协议，在此转播粤剧演出。1938年1月12日，薛觉先领衔的觉先声班在此演出《汉月照胡边》，为广东中华救护队随军工作筹款。1922年10月15日至11月22日，梅兰芳应该院邀请，首次率领独自组建的承华社剧团140余人赴港，进行为期一个月的演出。20世纪30年代戏院也曾礼聘梅兰芳、程砚秋等京剧名家访港并在该院演出。



一统太平班横头单



兴中华男女剧团演出单张

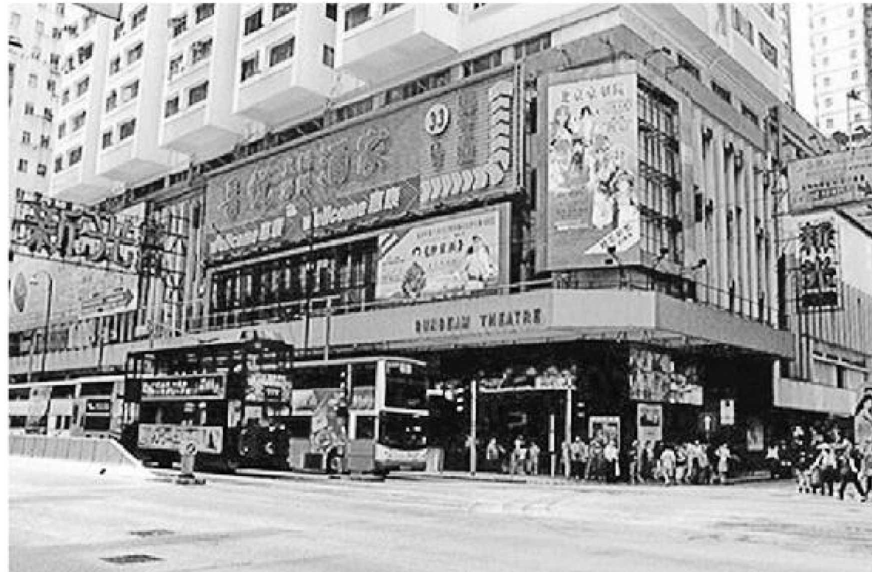
20世纪30年代以后，薛觉先的觉先声剧团以广州为基地，也常到香港演出，马师曾的太平剧团则常驻香港，彼此展开长达近十年的艺术竞争。马师曾率先创建了第一个男女班，薛觉先随后也组建起男女班，他

们适应现代城市观众的要求，接受西方戏剧现实主义观念的影响，吸收运用话剧、电影等的优长，竞编新剧，并改革编剧方法、表演艺术、唱腔音乐等，还创办了电影公司，把粤剧和根据粤剧故事改编的舞台剧搬上银幕，在香港掀起拍摄粤剧、粤语电影的高潮。在省港班粤剧的基础上，通过薛马争雄和香港、广州粤剧艺人的共同努力，粤剧从民间传统的广场戏曲艺术，转型为城市现代剧场戏曲艺术。

1937年全面抗日战争打响后，香港粤剧界纷纷上演表现爱国思想的剧目，马师曾在港演出了《洪承畴》、薛觉先演出了《梁红玉》等。1938年末广州沦陷前后，粤剧艺人纷纷赴港避难，有的以香港为中转站前往北美和东南亚，香港一度成为戏班的集散地。当时，影响最大的四大戏班齐集香港，即薛觉先的觉先声剧团、马师曾的太平剧团、白玉堂的兴中华剧团、陈锦棠的胜利粤剧团，班业颇为兴旺。1941年末香港沦陷，其间大多数艺人避难离港。经过三年零八个月的沦陷期，只有滞港的义擎天、光华等少数剧团为谋生被迫演出了《泣荆花》《西厢待月》等传统剧目。直到1945年日本投降后，四散在外的香港粤剧演员逐渐回归，香港粤剧渐显复兴。主要剧团有马师曾的胜利剧团、薛觉先的觉先声剧团、曾三多的日月星剧团、李少芸的剧团等；上演剧目有《还我汉江山》《春风秋雨又三年》等，后者因重现抗日战争的苦难生活引起观众的共鸣而受到欢迎。1948年，经济不景气笼罩香港，娱乐业深受打击，戏班常亏本，并探寻新的出路。罗品超的雄风剧团开始改组为兄弟班，节约开支，以适应形势需要。

1949年前后，内地不少人士移居香港，居民骤增，游资集中，粤剧蓬勃一时。此时香港粤剧团众多、名伶云集，主要剧团有大凤凰、大四喜、锦添花、五福、非凡响、觉先、大荣华等。新老演员中有“八颗明珠”“三王夹状元”之称，前者是：新马师曾、芳艳芬、梁醒波、马师曾、红线女、何非凡、任剑辉、白雪仙；后者是：新马师曾、梁醒波、陈锦棠、芳艳芬。然而，此时的香港班多院少，竞争激烈，戏院多放电影，专演粤剧的戏院只有高升、普庆、中央等几家，戏班演出机会少，

影响了粤剧的发展。



香港新光戏院

在20世纪中叶以前，香港粤剧和广州粤剧几乎没有任何差别，浑然一体。至20世纪50年代由于出入境受到限制，省港班往来粤港两地演出的情况才中断。由于两地体制不同，留港的粤剧伶人阵容强大，香港观众更多把粤剧视为一种纯粹的娱乐活动，“在既注重传统，又与现实合流的路线之中，逐渐走向传统艺术化、剧场演出严肃化、剧本古典化、观众年轻化和阶层多面化。经过40年的挣扎求存，自谋多福，初步建立了一个具有香港特色的粤剧形象。”



香港凤求凰剧团演出海报

香港八和会馆自成立起更成为团结香港粤剧界的关键，每年农历九月二十八日华光师父诞均组织香港粤剧界举行祭祀仪式及演出。1953年7月29日，八和会馆时任主席新马师曾于香港九龙总商会礼堂，召开第一次全体大会，倡议香港粤剧界举行筹款演出和拍摄电影，为行会筹募20万元经费以维持日常运作。1953年9月3至6日，八和会馆组织香港粤剧界全行，先后在澳门清平戏院、香港高升戏院、香港普庆戏院举行八和会馆成立经费筹募义演。该次活动演出所得收入，全部作为八和会馆经费，以支持行会的日常管理运作，解决会员就业、生活等一系列问题。八和会馆演出活动每年规模不一，以1958年、1966年的香港粤剧界全行参与的“红伶大汇串”演出最为盛大。1966年11月10日，八和会馆组织香港粤剧界全行，在香港九龙城乐善堂学校球场搭棚演出《香花山大贺寿·观音得道》《天姬送子》等粤剧例戏，庆祝华光师父诞。当日，电影导演黄鹤声负责现场拍摄，制作电影纪录片《香花山大贺寿·观音得道》，并于同年12月1日在香港各大影院放映。

另外，香港粤剧还出现值得注意的新现象，即英语粤剧的演出。华仁书院的谭寿天神父和黄展华等人组成华仁戏剧社，编演了英语锣鼓粤

剧《王昭君》等剧。该戏剧社是以编演英语粤剧为主的业余社团，成立于1946至1947年间。1946年，华仁书院毕业生、前剧社成员黄展华回母校任教。出于对粤剧的浓厚兴趣，他与谭寿天创办华仁戏剧社，聘请粤剧名宿、教戏师傅肖兰芳教戏，培训社员。1947年，谭寿天负责口白，黄展华负责英语曲词，分工合作编写了英语粤剧《一女配三夫》，在演出中首次加入粤剧唱腔音乐、运用粤剧锣鼓伴奏。1947年后，黄展华一直担任华仁戏剧社主席，兼任编撰、导演、剧务及其他日常事务，陶德华神父、粤剧名伶陈非侬、罗品超等也曾担任该社团顾问。成员多为学生，也有教员。男生来自华仁书院，女生来自圣心书院（前圣贞德女校），主要成员有黄展华、余叔韶、余锡超、潘广浏、程自立等。黄展华是英语粤剧的代表人物，他英文底子扎实，熟悉粤剧音乐，对英语粤剧演出充满热忱，先后编撰了十多部英语粤剧，如《王昭君》《钟无艳》《金雀缘》《醉打金枝》《花木兰》《佳偶兵戎》《刁蛮公主戆驸马》等。该社编演的剧目多为生旦戏，文武生一直由黄展华担任，旦角的主演者则多是邀请英文学校出身的粤剧女演员担任，如郑碧影参加演出《花木兰》，胡笳参加演出《醉打金枝》，谢雪心参加演出《佳偶兵戎》等。华仁戏剧社的英语粤剧演出，一直是非营利的业余活动。由于形式新颖，英语粤剧成为向英语社群推广粤剧的一种手段，深受慈善机构的欢迎。从20世纪50年代起，戏剧社就经常应不同慈善团体邀请演出，如1969年9月24至27日在香港大会堂演出《金雀缘》等，堪称香港粤剧独特的文化现象。



粤剧电影《李后主》海报



英语粤剧演出

20世纪50年代初，由于朝鲜战争和外国对华禁运等原因，香港经济不景气，社会秩序不稳，粤剧也趋于衰落。市区经常无戏演出，艺人多处于失业状态，有些失业艺人组成临时戏班在街头演出，被称成为“街头剧团”演出“街头戏”。八和会馆从1953年起开始派“福食”（救济米）救济失业艺人，1959年有过半数会员领福食。20世纪50年代末期至60年代，仙凤鸣和雏凤鸣、大龙凤剧团演出的《帝女花》《凤阁恩仇未了情》等剧，在艺术上锐意进取，颇受观众欢迎。20世纪60年代后期各种娱乐场所较多，扩大了粤剧的生存空间，也培养了吴美英、阮兆辉、罗家英等一批新秀，因此，粤剧一度兴旺。

此外，20世纪随着香港电影业蓬勃发展，70年代初以来电视剧、流行歌曲、粤语话剧等艺术迅速发展，政府又限制娱乐场所的经营，因而粤剧面临着严峻的挑战。香港粤剧界为适应现实，演出神功戏和棚戏，走埠演戏，戏影视多栖。改革粤剧者，如任剑辉、白雪仙的仙凤鸣和雏凤鸣剧团，吸取内地戏曲改革的经验，从编剧、演出、人才培养等方面进行改革，任、白和龙剑笙、梅雪诗等演出的《紫钗记》《帝女花》等颇受观众称道。还有专门的剧团实行粤剧改革实验，如罗家英、阮兆辉

组织的实验剧团，也作过一些实验性的演出。有的是提高剧本质量，如芳艳芬演出的《万世流芳张玉乔》、龙翔剧团演出的一批剧目，由于情节紧凑、富有文学性、音乐性强，很受观众欢迎。有的着眼于组班的特色，如人之初剧团以童角演新编剧目，也引起观众兴趣。有的改革演出方法，如班政家何少保等创建的“双班制”，由两个剧团各演一台戏，庆红佳和大龙凤等剧团都曾作过尝试，每晚由一个剧团演出两台戏，这种少花钱多看戏的做法，也吸引了不少观众。有的则着重在传统艺术的基础上求变创新，如林家声的颂新声剧团，重视传承粤剧优良传统剧目和艺术，又在唱腔音乐和表演艺术上有所创新，排练和演出严肃认真，也受到观众的好评。演出神功戏和棚戏，就是到郊区为各种神诞演戏酬神，在街区、球场、广场搭棚作商业性或为慈善活动筹款的演出。走埠演戏，就是到东南亚和美洲地区演出，有时是整团出国，有时是几个主要演员前去“加顶”。戏影（视）多栖，是粤剧演员兼演电影电视等。20世纪五六十年代粤剧演员从影人数最多，20年来共生产粤剧电影500多部，如《帝女花》《李后主》等，还有不少粤剧艺人演出粤剧电影和电视剧。此时期，内地停演传统戏，香港粤剧起了延续传统粤剧生命的作用。



香港国际粤剧汇演海报

香港粤剧在一百余年的发展历史中，形成香港粤剧的重商、多元的特点。香港的粤剧团基本上是娱乐性的商业剧团，剧目编演的目的和方法，都是商业运作，以市场为导向，力求新颖奇特、娱乐性强，以迎合观众追求文化娱乐和消费的口味。因此，香港粤剧既有较强的应变能力和较成熟的市场运营经验，剧团的组建和全部活动，皆由民间艺人自主

进行，少有政府行为，戏班聚散无常，多是临时组班，班牌常变，人员流动。为神诞和慈善演出的神功戏、棚戏场数较多，业余粤剧的演出活动遍布各社区，以上均显示出香港粤剧与别地不同的生存状态。

第三节 粤剧在旧上海

无论是两广地区，还是香港、澳门，都是广府文化圈内的粤语区域，粤剧得以传播发展都是无可厚非的。然而，粤剧在旧上海的火红一时，正是在特定历史时期下，广府人在旧上海聚居所建立的飞地所出现广府文化的飞地现象。“飞地”作为特殊的人文地理现象，多是在民族/族群迁移中出现的特殊现象。20世纪初，在大量粤商及亲眷在上海旅居经商，还建立起相当有社会影响力的广肇公所，广府人的聚居以及文化娱乐的需求，使得粤剧得以一度在上海栖息发展，并得以从其他艺术形式中吸收到大上海十里洋场的多元文化因素，在粤剧进入城市、进入剧场的艺术革新中得到进一步的提升。

鸦片战争后，随着各大通商口岸开放，粤商的势力也在迅速扩张。1843年开埠的上海滩，无异为粤商提供了一个更广阔的发展空间。19世纪中后期，粤商在上海的经营范围囊括了茶行、杂货店、玻璃店、印刷店、典当铺等。上海在开埠之初，很多经验主要都是向广东学习的。开埠后几任道台都认为“夷人最惧怕粤人，且广东人深悉夷情……夷人虽忌而莫敢如何”。因此建议“江苏上海之苏淞太道，皆用广东籍贯之员……使五口声气相通”。上海第四任道台吴健彰更是广东香山的一个大买办，不仅其政策向广东商人、买办倾斜，而且将许多同乡安排在上海衙门的职位上。作为当时国内最大的外贸中心，上海吸引大批广府人前来经商谋生。据郭绪印《老上海的同乡团体》一书载：“1851年，上海县城里有广东人八万左右，多于江苏和浙江人。到了20世纪初，旅沪广东人数一举突破三十万大关。”另据《中国戏曲志·上海卷》载：“清末民初，上海的城市经济有了进一步发展，广东籍富商的投资经营也达到了相当的规模，随之旅居上海的广东籍人激增，光绪三十一年

（1905）前后，旅居上海的广东人已有三十多万。”其数量已接近中等城市人口规模。

对当时粤人在上海滩的影响力，时任中国各地海关税务司的马士（H. B. Morse，1855—1934）的描述最是生动。马士在太平天国运动前后寓居上海，曾有外国商人跟他谈到事变期间消息传递的情况说：“我的童仆是个广东人，他从一个掌柜听闻某个买办的职员的消息，他们也是广东人；后者的消息从东门旁的老银号老板处得知，他是个广东人；这个广东商人的消息乃从城内另一个广东人那里听来，那个广东人是三合会的成员。”可见，当时的上海，已经连缀起一个由粤语联接的信息流通平台，族群力量不容忽视。当时流传着一句口头禅“上海捨，金山掘”，认为到上海来经商赚钱比去美国旧金山赚钱容易。

在沪广东商人，分为广帮和潮帮两大商帮。广帮是以经营各种洋广杂货为主，“盖以输入外国货物及南方货物为事，其他为洋行之冈必达（即买办）者”，而潮帮则主要经营鸦片、烟草等生意，“查上海现时烟土之华商，以潮州帮为首指，几同法律上特许者然，他帮不能染指也”。实际上，潮汕商人更早来到上海经商，但鸦片战争后数量锐减，后来数量上不及广府商人。粤剧在上海的演出活动多和会馆联系在一起，会馆既是一种同乡组织，也是同籍商人情感联络的主要场地。当时上海最有社会影响力的广肇公所是同治十一年（1872）由广东商人徐润、叶顾之、潘爵臣、唐景星倡建的。广肇公所是广州、肇庆两府人士在上海最有势力的商人组织。清代广州、肇庆两府，基本上涵盖了广东省操广府方言的县份，但广肇公所的成员主要来自广州府。上海成为粤方言区之外，广府人士数量最多的城市。

由于方言及生活习俗，广府人外出谋生大多群聚而居，从而形成广府文化的独特飞地。上海自开埠到1949年，已成为广东省外粤剧演出时间最久及上演戏班最多的城市之一。粤商、广府人士在上海的群居，为粤剧在上海的传播提供了最重要的前提，因此自19世纪70年代至20世纪

40年代，粤剧在旧上海广泛传播。正如《上海闲话》一书记载，当时上海滩的戏园子里与京剧“同时并起，又有山西班、绍兴班、广东班”，“绍兴班、广东班，亦均自成一派”。粤剧在会馆的演出，在《淞南梦影录》中有记载：“广肇山庄，在新闸之南，粤中人会馆也。每年七八月之间，彼都人士竞集资为盂兰盆会。香烛锭帛，务极奢华。一会之费动至万金。至期不特百粤衣冠，座中毕集，即吴娃楚艳，亦莫不香车宝马，络绎而来。鬓影钗光，撩乱于夕阳影里。门外必雇西捕弹压，否则打架杠帮，随时而有。殊无谓也。”

除了堂会演出，粤剧在戏院的商业演出也陆续火红起来。“清同治十一年（1862），第一个广东戏班童伶上元班，来到上海，被安置在南京路的富春茶园演出，戏票一元一张。”早在同治年间，上海就有广东戏班。之后，南京路的久乐园、三马路口石路的同乐戏院、五马路的满庭芳戏园等都有广东的普丰年、尧山玉、极丰年、咏霓裳等戏班登台演出。自19世纪80年代末开始，随着旅沪粤籍人数的不断增加，在沪粤籍商人资本的不断增长，粤剧开始与京剧一样，成为各大戏园的常客。一些原本上演京剧的戏园也开始上演粤剧，如三雅园、一仙茶园、大桂茶园、凤仪茶园、福仙茶园等京戏园都先后上演过粤剧，尤其是一仙茶园和三雅园从1889到1893年之间交替上演粤剧，到此开演的粤剧名班有钧天乐班、双富贵班、双富贵新班、锦添花班、瑞麟仪班、丁财贵班等。1895年前后开始，同庆茶园成为沪上专门演出粤剧的场所，一直都持续上演粤剧，先后邀请了报丰年班、凤凰仪班、瑞丰年班等广东名班来此开演，还从南洋诸埠及广州等地邀请名角加盟，营造出粤剧“各路好手云集上海，戏园常年锣鼓不停”的繁荣局面。宋钻友指出，至清末民初，上海的粤剧演出逐渐增多，甚至有寓居上海的粤籍人士组织的粤剧新剧演出活动。《老上海三十年见闻录》中有记载：“光绪丁酉、戊戌间，宝善街有同庆茶园，系粤东富贵名班。唯系粤调，故座客亦粤籍居多。”

剧团的长距离流动演出，实际上营运成本非常高。然而，粤剧在上

海的演出运作方式，却很能体现广府人在经营策略上的灵活性以及上海滩所提供的市场环境。19世纪最后十年，沪上戏园在粤剧的邀角组班方面常用两种方式：其一是采取整团包办买戏，从广东请来整个戏班演出，戏园方面包戏班的来回路费，在沪期间的吃住及全体演职员的工薪等；其二是采取“班园合一”的方式，即由戏园出面组织一个基本班为班底，再出资邀请个别名角加盟，即可演出。后面的这种方式，戏园与名角签订短期合同，根据演出效果，决定是否续约的办法，既可降低费用，又可根据观众反应灵活操作演出市场，为不少粤剧戏园所采用。因此，哪怕广州距上海路途遥远，整班来沪演唱的粤剧戏班数量不多，但沪上戏园却能常年维持粤剧演出。1895年同庆茶园开园后，粤剧戏班云集，直到1898年底停办的近五年时间里，几乎都能维持演出，都是托赖这种班底制的运作方式。

宋钻友认为，1919至1937年，堪称粤剧在上海传播的高峰期，当时不但上演频繁，来沪演员和戏班名气之高，更是前所未有；而粤籍商人，每有著名戏班演出，经常会在戏院大量订座，延客观赏。1919年以后，大批著名的粤剧演员应邀来沪演出。据统计，先后有26个戏班来沪演出，如群芳艳影班、镜花影、咏太平文武全班、全球乐、共和乐、大荣华、珠江艳影班、春燕新声、乐千秋、群钗乐、梨园乐、新中华、群花艳影班、群仙影、妙罗天、人寿年、醒球天、华南第一班、乐吾乐男女第一班、环球乐、南国新声、明星、金柳梨园女剧团、华山玉男女、凤来仪、振南天等，约有两千余名演员来沪演出，其中包括著名演员李雪芳、苏州妹、薛觉先、陈非侬等。

随着旅沪广府人数的增长和粤帮经济实力的崛起，1919年上海大戏院聘请以李雪芳为台柱的广东戏班群芳艳影来沪演出，掀起了上海滩的粤剧演出热潮。因此，旅沪粤商从中窥见商机，在上海投资兴建专门演出粤剧的戏院“广舞台”，1920年竣工，自此粤班在上海有了一个固定的演出场所。在很长一段时间内，“粤剧在沪，仅广舞台一家演之”。1928年，又有广东大戏院竣工。20世纪二三十年代，省港粤剧戏班到沪上演

出者，多达二十多个。后来，香港大戏院、明珠大戏院等专演粤剧的场地相继建成并投入使用。同时，也有一些以演京剧、电影为主的戏院也向粤剧敞开了大门，如月宫大戏院、卡尔登影戏院、奥迪安大戏院、新东方剧场、星光粤剧院、天蟾舞台、更新舞台等。观众需求的激增，商业演出场所的增加，使得粤剧在上海的演出市场一片繁荣，有时竟多达三个大型粤剧戏班在不同戏院同时演出。

当时国内的报业出版先驱，上海媒体上的剧评文章也留下了不少对粤剧的评说。以20世纪20年代出版的《申报》为例，粤剧剧评不时刊出，如佚名《观演粤剧<白芙蓉>志》（1923年2月21日，第22版），佚名《观粤剧<夜宴锦屏宫>志》（1923年3月8日，第18版），光磊室主《广舞台之<桃花扇>剧记》（1923年3月10日，第18版），光磊室主《记粤剧<聚珠崖>及<玉梅花>》（1923年11月27日，第18版），光磊室主《评粤剧<夜光珠>》（1924年2月12日，本埠增刊第2版），佚名《广舞台编演<珍珠钗>》（1924年2月14日，本埠增刊第2版），洁贞女士《评粤剧<万古佳人>》（1924年2月15日，本埠增刊第2版），光磊室主《粤角小评》（1924年2月29日，本埠增刊第2版）等等，多不胜数。在上海出版的《戏杂志》也偶有评论粤剧的文章：

> 李（雪芳）扮相仅中驷，艺亦平常，所恃者嗓音清亮，吐字较真……余稍知粤剧，眼光渐及于男班，若周丰年、人寿年、周康年、祝华年、咏太平、颂太平、乐其乐诸班。先后顾曲，各班固不乏名角，而余心目中最赞成者，则唯邝新华、福成二伶，盖邝福二伶，善能体贴剧情。惜粤班脚本，根本不如京班……粤班多重全本戏，原本结构不良，往往使顾曲者乏味……近因粤班常有来沪演唱者，故男伶福成、靓少华、千里驹，女伶李雪芳、林绮梅、黄小凤等，最近私置行头，大都仿效京班，其剧本亦多窃取京班脚本，惜台步及武功终不如京班纯熟。

对当时粤剧名伶及粤剧剧本等多个方面，与京昆等兄弟剧种进行了横向比较，也可窥见粤剧在旧上海的演出过程中不断吸取养分，革新艺术。

到了20世纪30年代，受时局动荡的影响，在沪粤籍人数急剧下降。1935年，上海公共租界自十月下旬起，举行五年一次的户口调查统计，

结果显示，广东籍人口为53338人，仅占华籍人口总数的4.76%，位居江苏人、浙江人之后，名列第三位。这一统计数字显示了20世纪30年代旅沪租界广东籍人数的真实情况。1932年“一·二八”事变后，广东人集中居住的虹口地区沦为战场，之前粤剧演出的主要场所广舞台在这次战事中化为废墟，方兴未艾的上海粤剧受到了毁灭性的打击，从此一蹶不振。战后，上海仅剩的一家上演粤剧的戏院虹光大戏院，即广东大戏院原址，后也因无粤班可演而改放电影。粤剧在旧上海的传播，至此已是穷途末路，广府人的这片飞地，也成为历史。

粤剧在旧上海的传播只是粤剧在国内传播的一个缩影。清末，随着广府人在国内各地的迁移聚居，粤剧也得以随之而行，出现了一个个广府文化的飞地。清末，重庆、汉口等地的广东公所或会馆均建有戏台，当时为演出粤剧之场地。粤剧在天津也有演出，据杨仲绰《天津“广帮略记”》云：

> 1915年，天津成立广东音乐会，创办人杨文昭、徐玉麟、徐杏裳等。杨为会长，会址借用城内三多街杨的寓所。同乡爱好音乐者，每周一聚，初仅管弦丝竹，藉以联欢。至1917年始发展粤剧，津埠之有粤剧，实从此始。剧团成立之后，每有演出，极博好评，对赈灾义务，颇多赞助。

正如程美宝所言，近现代都会城市的兴起导致的人口流动和汇聚，新媒体和技术的出现对艺术创作产生的影响，知识分子对民族身份和文化认同的探求，都在影响着中国城市大众文化的塑造。在上海、天津这种大城市中，往往会让某种地方文化——例如粤剧，在原生地以外得以突破传统，变革更新。

第四节 粤剧的海外传播与广府移民

有人说，有广府华人的地方就会有粤剧。此说虽有夸大之嫌，却从另一层面道出了粤剧在海外传播范围之广的实情：东南亚的新加坡、马来西亚和越南等，美洲的美国、加拿大等，大洋洲的澳大利亚、新西兰等，欧洲的英国、法国、德国、比利时、荷兰、丹麦、瑞士等，以上各地均能窥见粤剧的发展踪迹。粤剧在海外传播年代之早，流播地域之广，发展形式之多，产生影响之大，形成了粤剧在异国繁衍发展的独特现象，形成了在唐人街内粤剧文化的飞地现象。正如易红霞在田野考察中所记录下来的，粤剧在海外的演出，基本都在唐人街内举行，观众90%以上是说粤语的华人和50岁以上的老人。唐人街无疑是一块人类学所说的“飞地”。所到之处，目之所视，耳之所闻，体之所触，衣食住行，无不与华人、粤人有关。

广府地区与海外交往的历史悠久，作为海上丝绸之路的重镇，广府人士因经商创业而移民侨居活动频繁，加上天灾人祸，外出打工者众，很早就有广府人出洋到邻近的东南亚谋生，称为“下南洋”。位于珠江出海口的澳门，早在明朝时期，葡萄牙人就已经在澳门贩运华工出口，赴欧洲、美洲、南洋各国做苦力，俗称“卖猪仔”。虽然明代官府曾多次申令禁止这种罪恶的贸易活动，但一直禁而不止。明万历四十二年（1614），两广总督张鸣周与海道副使俞安性在对澳门葡萄牙人的五项禁令中的第二条就规定：“禁卖人口，凡新旧夷商不许收买唐人子女，倘有故违，举觉而占悕不法者，按名追究，乃罪以治。”清初，大批广府人士出国，以去爪哇岛各地的人数为最多。17世纪下半叶，爪哇岛上共有五万名中国人，绝大多数是体力劳动者。

1848年，美国加州发现金矿，大批华工蜂拥前往金山。“加利福尼亚的淘金者中，有少数几个华侨，他们采到了黄金这个消息迅速传回家乡，有人甚至把采到的金屑带回家乡去。家乡的人们当时正处在水深火热之中，他们亲眼看到了光灿灿的金子，亲耳听到黄金财富的消息，一传十、十传百，人人都想到那黄金之国去碰碰运气。于是，一股前往美国淘金的热潮迅速掀起，席卷了整个珠江三角洲。”1849年，英商祥盛洋行掠买二百名契约苦力，由美国船“亚马孙”号运往美国旧金山，每人的船票、伙食和杂费等由祥盛垫付，签订契约到美做工，按月在工资内扣还。1850年前后，香港也开始华工贸易，并在旧金山建立了监督华工履行契约的机构，以广东各属同乡会或各地会馆为支线建立起一个庞大的联系业务、控制华工的网络。1855年，香港英国当局别有用心地炮制了一个《中国乘客法案》，要求出洋华工到达后必须到会馆报到，后由包工头监督编队到指定工地劳动。美国雇主以会馆头人为监督，一方面便于管理监视华工，另一方面会馆头人也可以从生活消费以及诱烟、诱赌等方面剥削、腐蚀华工。掘金潮稍退，1865年，美国以修建从东到西、横贯美国全境的太平洋铁路为由，与中国签订招募华工条约，形成新一波的华工出洋潮。由于工程艰辛、环境恶劣，大批华工在筑路过程中身亡。直至1869年铁路修建完成后，仍有大批华工留在美国或务农或开餐馆。据估计，自1849至1882年赴美华工共约三十余万人。

大量出洋劳工往往只能从事底层的修路、挖矿、务农等工作，社会地位低下，甚至很多是被以哄骗、诱拐等方式“卖猪仔”出洋的。被称为“卖猪仔”华工人口交易具有“一拐、二卖、三为奴”的特点。道光十九年（1839），林则徐就提到“夷船买猪仔”的事。张心泰在《粤游小志》中也谈到“广东省居民近海者，多与番狎，无业游民每乘北风附洋舶往外国，图生计，或贸易，或佃工，谓之过番，有诱愚民而贩卖出洋者，谓之卖猪仔”。这些被骗被掠的“猪仔”，先被关押在“猪仔馆”过着非人的生活，等待时机成批运送出洋。在运送出国的船上，这些“猪仔”受到百般的虐待，有将近一半人还没有到达目的地就已经在船上死去。其

后，身在异国他乡，环境恶劣，又饱受乡思乡愁的煎熬，雇主和工头为稳定他们的情绪，就从国内廉价聘请广府粤剧戏班，乘“猪仔船”随同前往演出。后来，国内的戏班班主或商人，为了图利，也纷纷组织戏班前去作营业性演出。咸丰八年（1858）李文茂反清起义失败后，一方面不少起义农民逃亡海外，据统计，太平天国运动前后的1846至1873年，由港澳流出的侨民达到32万人；另一方面，清政府迫害粤剧艺人，大批艺人避难到东南亚地区演戏谋生。

20世纪初至30年代，第一代的华侨后裔普遍繁衍至第二第三代，同时，广府人士仍源源不断出国谋生，粤籍华侨数量不断增长。据1940年中国国民政府侨务委员会公布的统计，当时在全球850多万的华侨中，粤籍人占70%，达599万，相对集中于亚洲和美洲。海外华侨经济地位的改善，为粤剧事业在海外的发展提供了比较良好的条件，逐步出现兴旺景象。随着时间推移，在海外谋生的粤剧艺人越来越多。他们或作短期演出，或作经年演出，有些则定居下来，或组织戏班，建立社团，或经营戏院，或设馆授徒，从此世代相袭，在海外传播粤剧。此外，20世纪后期，不同年代都陆续有粤剧职业艺人移居海外，并在侨居国继续从事职业或半职业的粤剧活动，更进一步使粤剧在海外逐步形成了以广府籍华侨、华人为传播主体的活动基础，并得以在部分国家生根落户，成为他国多元文化的一部分。粤剧在海外有两个活动中心，一个是东南亚，包括新加坡、越南、马来西亚等地，另一个便是美洲，包括加拿大、美国、墨西哥以及秘鲁、古巴等地。

一、粤剧在东南亚



1917年新加坡八和会馆门面

东南亚地区，包括马来西亚、新加坡、越南、泰国、缅甸、印尼、菲律宾等国，历史上被广府华侨称为南洋。华侨还习惯把马来亚半岛上的新加坡、吉隆坡、庇能、霹雳、暹罗、关丹、马六甲等地及附近区域统称为“星洲”，又名“七州府”。粤剧名伶新珠等人根据亲身经历指出：“粤剧这个剧种，过去除在广东省各地发展外，还开拓到南洋、美洲等华侨集中的地区。南洋包括英属马来西亚（以新加坡、吉隆坡、庇能、怡保等地为集中点）、暹罗（以曼谷为集中点）、安南（以堤岸、西贡、海防为集中点）、荷属东印度（以八打威、洒水、三宝垄为集中点）等地。从业者有千余人，其中以新加坡为最盛……美洲方面，以旧

金山和纽约为集中点，分散到加拿大、墨西哥和古巴各地去，从业者也有数百人。”

粤剧戏班最早从国内赴东南亚演出的时间已难以考证。在东南亚各国中，又以在马来西亚、新加坡、越南等地居住的广府人士居多，粤剧的传演历史也较为悠久。这里也被称为“粤剧的第二故乡”。新加坡太平绅士、著名的粤剧表演艺术家黄胡桂卿女士说：“粤剧在新加坡已有百余年历史，这是有史可查的。清咸丰七年（1857）粤剧艺人在豆腐街成立了自己的行业组织‘梨园堂’。由此可以证明19世纪中，粤剧在新加坡已相当兴旺。1890年，梨园堂改名为八和会馆。”这表明前此多年，新加坡当地已有较多粤剧演出活动，因而有必要建立戏行组织机构，管理戏班事务。1887年，清政府官员李钟钰的《新加坡风土记》记载当地“戏园有男班、有女班。大坡共四五处，小坡一二处。皆演粤剧”。由此可见梨园堂建立后三十多年粤剧演出的盛况。这段有关粤剧早期的海外演出文字记载，比国内同时期的文献更早使用粤剧这一称谓。这从侧面揭示了在海外流动的过程中，粤剧虽身处异地，却也在流动中慢慢被塑造。尽管本土的粤剧还没有被定名，但在海外演出是为了与其他剧种作区分，被称为粤剧。



粤剧弟子的五位师父被供奉在八和会馆内

室内固定演出场所的建立，预示着该地演出场次和观众数量均具备一定基础。1890年左右，新加坡建立了专门演出粤剧的剧场。“1890年间在以前的华中央街（即现在的余东旋街）建立了庆维新及庆升平两间戏院（即目前的珍珠大厦）。”1897年，在牛车水区士敏街36号建立了梨春园戏院，“因此士敏街也被称为戏院街，而环绕着戏院街的街道也

被称为戏院横街及戏院后街。”还有马真街的怡园等四家戏院，这四家戏院主要上演粤剧，有时也演出其他剧种的戏剧。当时在新加坡演出的粤剧名班有普长春、永寿年、新佳祥等，粤剧名伶则有武生声架南、公爷创，男花旦京仔恩、淡水元、余秋耀、勾魂容，女花旦扎脚三、七星灯，丑生姜魂侠，小生白驹荣等。

“粤剧伶人，不论男女，历向以过埠演剧为掘金机会……稍有名气的伶人，差不多没有一个不想去金山及南洋各埠，希望满载而归，又说南洋，虽不及金山掘金的好听，实际收入可能更可观，因为州府地区辽阔，粤人观众多。”不少回国演员在报纸上打广告标明“从南洋回”等字样，于是名气大增，身价大涨，观众乐于捧场，戏班老板也高看一眼。因此，不少艺人都把到南洋“过州府”看作是名利双收的捷径。州府班的组织形式和前文所提及的在沪粤剧戏班一样，灵活多变，有几种方式：一是在广州、香港组织戏班，基本上以原班人马前往演出，如1852年广府戏班鸿福堂全班123人在美国旧金山演出；二是合作演出或“加顶”演出，如1936年觉先旅行剧团在新加坡、马来亚演出时，就曾和当地戏班艺人何剑秋等合作演出；三是当地华侨或华裔组织的专业剧团，如20世纪三四十年代新加坡八和会馆属下的新丽声、艳阳天等剧团以及怡保剧团、太平剧团等。

马来亚半岛自19世纪末开始，新加坡就先后建立起梨春园等四个戏院，还有五个开设在游乐场和大酒店的粤剧剧场，其后吉隆坡、槟城、怡保等地也建有大小不一的戏院。振天声班曾于1908年到吉隆坡、太平、霹雳等地献艺，演出的剧目有《火烧大沙头》《温生才刺孚琦》《秋瑾》等。同时，在马来西亚各个小埠有一些小型戏班演出粤剧，如文冬埠的尧天彩剧团，金宝的庆维新剧团，槟城的平天彩剧团，新埠的新平天彩剧团，怡宝也有两个剧团演出，粤剧名伶靓元亨、马师曾和豆皮元等人，都先后在这些戏班演出过。“1919年，革命党人黄大汉又在马来西亚的槟城组织了南洋华侨真相剧社，继续以戏剧为工具宣传革命思想，他们演出革命时事粤剧，演员穿民国初年的军装上台演

出。”1936年，胜寿年粤剧团从广州到新加坡、马来西亚的吉隆坡、槟城等埠演出，上演了《龙虎渡姜公》《十美绕宣王》《粉碎姑苏台》《怒吞十二城》《肉搏黑龙江》《血染热河》等剧目。粤剧名伶薛觉先，也于同年8月应新加坡邵氏兄弟公司的邀请，组成觉先旅行剧团前往马来西亚演出，其剧目有《关公古城会》《霸王别姬》《西厢记》《白金龙》《三伯爵》等中外题材剧目。粤剧名伶陈非侬剧团曾先后跑遍了马来西亚的庇能、吉隆坡、马六甲、芙蓉、麻坡、文通等埠演出，在庇能的春满园游艺场驻场演出。粤剧名伶肖丽章、白驹荣、少昆仑等人也率剧团到马来西亚献艺。

20世纪二三十年代，吉隆坡和槟城是星洲地区粤剧演出较繁盛的两个城市，由于新加坡的两个大戏班永寿年班和普长春常到此演出，促进了本地粤剧团体的成立，如槟城华人曾组织广福居俱乐部附属剧团乐公社，所演出的第一个粤剧剧目是《周瑜归天》。1921年，马来西亚雪兰莪人镜慈善白话剧社成立了中乐部，后又改称为粤剧科，先后演出过粤剧《蝶恨花愁》《路遥访友》等剧目。1929年，吉隆坡当地华侨粤剧爱好者组成菁华俱乐部益群剧社，这是业余演出剧团。之后，番禺会馆、东安会馆、华人机器工会等组织内也相继成立许多业余剧社，经常上演粤剧。此外，在暗崩、芙蓉、金宝、太平、马六甲、坦罗、新埠等地各有一至两个粤剧戏班。这些戏班规模大小不一，大埠的戏班约一百人，小埠的戏班三五十人之间。此外，在30年代，吉隆坡还出现了由当地华侨或华裔组织的专业粤剧戏班，如吉隆坡的八和会馆属下的粤剧团有新丽声、艳阳天、大罗天、新青年、环球乐、嘉乐、天仕、文英、金凤、龙凤、胜利、升华、文郎、辉宙、伟新声等班。

早在19世纪后期，东南亚已开始有当地的粤剧职业戏班和非职业社团，粤剧行内称其为“州府班”，既指在南洋星洲各地的本土戏班，也泛指从19世纪50年代至20世纪40年代末，远赴东南亚、美洲等地演出的戏班。那些长期在东南亚演出，或者在该地区成名的粤剧艺人，则被行内称为“州府老倌”。到20世纪30年代末，州府班为数众多，这表明粤剧在

海外一些国家逐步生根落户。其中，永寿年班曾驻扎于新加坡的梨春园，演员有扎脚胜、新细伦、出海虾等。此外，还有与永寿年班并驾齐驱的普长春班，其演出基地是豆腐街的普长春戏院，拥有声架南、公爷创、京仔恩、余秋耀、扎脚三、姜侠魂等。1918年，普长春从班主梅鲁锦手里转给了余东旋，余遂把剧团改名为庆维新班。

据长期在东南亚演出的老艺人刘国兴（豆皮元）说，20世纪二三十年代，在东南亚演戏的粤剧艺人有两千多人。这个时期，永寿年、普长春、人寿年、胜寿年、觉先旅行剧团、非侬剧团、大罗天剧团等名戏班，千里驹、靓元亨、薛觉先、马师曾、白驹荣、桂名扬、白玉堂、关德兴、靓少佳等名伶，成为海外粤剧观众熟悉和热捧的对象。演出剧目有传统剧目如《六国封相》《斩二王》《三气周瑜》《赵子龙》等，有名伶的首本戏如白驹荣的《金生挑盒》、薛觉先的《姑缘嫂劫》、马师曾的《佳偶兵戎》、靓少佳的《龙虎渡姜公》等，还有新编剧目如《白金龙》《贼王子》等。

早在清咸丰年间，李文茂起义失败后，就有粤剧艺人由香港乘船或经过广西从陆路进入越南。到埠后，这些从国内走埠而来的艺人，再于当地组班演出。清光绪中叶，粤剧戏班到越南演出时还会租用民船到越南南方各省巡演，类似于穿梭于广府的红船班。据粤剧老艺人刘国兴回忆："清朝光绪三十年（1904）左右，越南方面各戏院派人回广州'订人'，一般都是假手设在黄沙一带、专营半班（即只有一艘红船的小型班）的戏班公司。当时一般在国内稍能立足的大老倌都不愿往国外演出，而半班因时组时散，通过他们找人较易。因此，由那时粤剧界的把头、半班的班主细春、烂颈祥、黄柏等经营的专做半班生意的公司，经常成为代越南各戏院订人的掮客。"根据沈有珠的研究，当时越南西贡和堤岸的戏院都是通过广州状元坊的余茂隆戏服店招募演员来越演出的。越南方面的戏院负责人余香池乃余茂隆戏服店的股东，余茂隆戏服店又通过八和会馆联系粤剧艺人。双方确定合作意向后，组班方按双方商定的年薪，预付给艺人一半的年薪，称为"上期"。艺人则从上期中拿

出百分之十给付马敬堂作为介绍费。马敬堂的哥哥马大雄是越南堤岸的武师兼跌打医生，实则为当地黑社会头子，能为人生地不熟的走埠粤剧演员提供担保和必要时的资助，很得粤剧艺人的拥戴与信任。

19世纪末20世纪初，越南南部中心西贡开设了两间大戏院。其中，永兴戏院为越南人茶台荣和华侨合营，中国戏院为广东帮侨领经营，二者之间的竞争激烈。而在北部海防附近的六个省合计约有七八个戏院，均由当地称“甲必丹”的头人作班主，加上外聘一名知名艺人当“大旗手”负责招募演员、选择剧目、安排演出等业务。但整个戏班的经营收入由甲必丹派人主管，账目等经济事项艺人难以参与，因而艺人收入普遍较低，只能在越南各个戏院间作流动演出，糊口“揾食”。当时，粤剧在越南的演出分日夜两场，日场从下午一点到四点，夜戏以晚上九点至第二天凌晨三点。越南华侨的经济情况不佳，经商者甚少，粤籍华工整体多处于社会底层，因此粤剧演出也收费低廉，以适应当地普通群众的低收入状况，演出时也刻意加入引人发笑的低级趣味，以博观众欢心。当地演出尤以夜场为重心，是因为当地观众中最重要的客源，“‘花界’中人占去很大的一部分，她们的夜生活，多在九点以后才有空，为适应她们的要求，演戏者就不得不把时间往后推延”。

1919年前后，丑生豆皮元来到越南堤岸演出，在当地的竞南戏院演出三年之久。1921年，广西军阀陆荣延组织的军民乐粤剧戏班，由跛脚桂率领经广西龙州进入越南北部演出。该班于1928年解散后，由东莞籍侨商何权接手经营，改名为岭南乐男女班，一直在越南演出至1938年。1928年，著名女花旦李雪菲应越南大同戏院老板茶台荣之邀，到河内、西贡、堤岸等地演出，上演剧目有《仕林祭塔》《夜吊白芙蓉》《西厢待月》《宝玉怨婚》《宝玉哭灵》等，该班艺员有李瑞庄、廖无可、冯醒觉、白珊瑚、白少泉、曾少伟等。20世纪20年代末，著名粤剧男花旦千里驹，应邀到越南演出了三个月，上演剧目大多是他的首本戏如《荡舟》《舍子奉姑》《夜送寒衣》等，大受观众追捧。“合约期满后，戏院主人挽留他继续演出，因他为人至孝，急欲回家省亲，故未续

演。”1933年，早已闻名于南洋华侨的肖丽章到越南等地走埠演出。当其献艺安南舞台时，钦慕已久的戏迷纷纷追捧。第一晚在同庆戏院演出《白刃红娘》，虽倾盆大雨，观者仍座无虚席。肖丽章在安南承包了三间戏院，半年多的走埠收入“大概为十万元左右”。

粤剧艺术大师马师曾早年曾是非常有名的州府老倌。20世纪30年代初，马师曾两次进入越南演出。第一次是1929年末到1930年秋，马师曾与骚韵兰、半日安等，应邀赴越南西贡的永兴戏院演出，演出了《呆佬拜寿》《赢得青楼薄幸名》《花蝴蝶》《情觉情孀》《天网》《佳偶兵戎》等剧目。当年遇越南水灾泛滥，马师曾亲率戏班，不辞劳苦为赈灾义演数天，所有演出收入全部捐出。马师曾本人获得当地观众好评，戏班的义举深得越南各界称赞。当地华侨经营的化妆品公司、毡帽公司因倾慕马师曾盛名，而出资邀请其为产品的形象代言人，使得“马师曾帽”“马师曾头水（腰巾）”等商品在越南南部大为流行。1936年，马师曾又应越南华侨邀请到越南六个省巡回演出，深受戏迷追捧。

1935年，粤剧万能泰斗薛觉先率觉先声剧团赴越南堤岸演出，却因不尊重当地民风，被观众封杀，铩羽而归。事件过后，薛觉先吸取教训，1936年8月再次领衔南游歌舞团走埠越南，在堤岸受到永兴戏院搭大牌楼、组织大乐队盛大欢迎，挽回了之前失掉的面子，演出了《白金龙》《还花债》《红光光》《姑缘嫂劫》等。此行让越南观众关注的亮点是薛觉先的夫人、电影明星唐雪卿，亲自登台演出粤剧传统排场戏《游花园》，薛觉先为她“揸鼓竹”（击鼓）妇唱夫随，当地报纸盛赞此次演出为艺林盛事。至20世纪30年代末，唐雪卿借着在电影界的名气加上夫君薛觉先的声望，再次带领胜权威戏班在西贡中华大戏院演出，演出《念奴娇》等剧目。

1934年底，粤剧在南洋一带已呈现衰落之势。《伶星》报道：

> 近年来，戏班业衰落，全行亏蚀，失业伶人达数千。中有一部分伶人，以本省不能立足，多自动组织剧团分赴南洋群岛一带卖艺，以资糊口。唯南洋各地橡胶业、锡业、米业同时跌价，华工失业日众，自给且不暇，何有心于娱乐？是以过埠伶人，有千余人流落外

洋，乏资回国，其苦况惨不堪言。

当时，粤剧名小武靓雪秋也亲身经历了这场萧条，几经辗转到了暹罗（泰国）演戏的他在给家人的信中感慨道：“暹罗地面虽然非如别地之不景，但粤班在暹，营业上亦仅能站稳耳。故每一剧团开往该地开演，亦只能支持一两月，此后必须他往也。”当时，走埠南洋的剧团虽说多不胜数，然能获利者“十无一二”且“每有失败剧团，将沦为破产不能归者”。这些穷困潦倒的剧团中，“最彰彰在人耳目，而破天荒第一遭者，即如白玉堂及梁丽魂两剧团是也。这两个剧团最后是依靠肖丽章代为筹款”才得以还清欠款回到家乡。

1938年广州沦陷后，大批粤剧艺人取道广西到河内、西贡避难谋生。1941年太平洋战争爆发，香港沦陷，粤剧艺人四散逃难，不少艺人逃往越南等东南亚各国谋生，越南的西贡、堤岸、海防等城市的粤剧演出开始兴旺。因日本需要营造“大东亚共荣圈”太平气象，因此侵占越南等东南亚诸国后并不禁止戏班在游艺场所演出，因此粤剧在此地尚能维持一线生机。1941年底，粤剧名旦陈非侬、文武生石燕子、小生文觉非等，应海防中国电影院邀请前往演出。郑少秋、李绮年夫妇组新派剧团到越南演出，演出《黛玉葬花》《小青吊影》《沙三少》等剧目，并用西洋乐器伴奏表演粤剧，使当地观众耳目一新。抗战胜利前后，靓少佳、郎筠玉夫妇组胜寿年班，邀请梁金城、何其丽为台柱，在越南新同庆等戏院演出长达七年之久。“靓少佳与梁荫棠等人，在越南的东京、海防等城市，组织了三四个戏班演出，他们还租用了几艘木船和火轮，在越南南部各省乡镇巡回演出。由于香港沦陷，中国所需抗战物资多取道海防转运，海防成为物资转运站，市面繁荣，戏班亦兴旺。”

20世纪40年代后期，第二次世界大战结束后，在东南亚走埠的艺人纷纷回到国内，但东南亚部分地区持续政局不稳，经济衰退，粤剧虽然仍陆续有小规模的演出，但当地职业粤剧戏班基本消失，戏院也只剩下一二间，直至20世纪80年代才出现转机。然而，就在民族杂处的东南亚

地区，广府文化也融入当地，成为南洋多元文化的一部分，也催生了英语粤剧、马来语粤剧、越南语粤剧等“混血儿”。而英语粤剧近年仍利用广州举办羊城国际粤剧节的机会，多次“回娘家”演出，成为广府文化圈内又一独特的文化现象。

英语粤剧是指用英语唱念的粤剧艺术表演，而非另一个剧种，以英语念白、演唱，而表演、唱腔、音乐、伴奏、舞台美术以及服饰、化妆等则完全沿袭粤剧。早在19世纪末，已有粤剧剧本译为英文，如《金叶菊》《附荐何文秀》《打金枝》《琵琶行》等，引起不少欧美人士对粤剧的注意。从1937年开始，香港华仁书院的一班热心于粤剧的师生，为了适应英语社群观看粤剧的需要，开展了英语粤剧折子戏的编演活动，并一直在香港延续下来。到20世纪90年代，新加坡的敦煌剧坊开始编演英语粤剧的整套长剧《白蛇新传》《清宫遗恨》，把其发扬光大，多次到各国演出，参加了新加坡的华族文化节、广州的羊城国际粤剧节演出，为粤剧在海外传播起到了一定推动作用。

英语粤剧要求编剧、演员除掌握粤剧的演唱和表演技艺外，还必须有良好的英语基础，香港华仁书院、新加坡敦煌剧坊的创演人员都具备这两方面的条件，而参加英语粤剧演出的外国人接受了粤剧艺术的培训后也能胜任。英语粤剧的编写，多是先写中文剧本，再行翻译成英文剧本。英语本的唱词、念白均严格讲究韵律和押韵，通过两三个音节组成的诗步，轻读、重读有规律交替形成韵律，重读类似于平声，轻读与其余三声类似，而英文韵脚在一定位置以相同或者相近的元音结尾，造成带回旋感的尾韵，从而达到押韵。英语粤剧的音乐以粤剧小曲为主，梆黄较少，其中偶有运用“滚花”“七字清中板”以及“白榄”等。

新加坡以敦煌剧坊的黄仕英、胡桂馨为首，创作了《白蛇新传》《清宫遗恨》等一批剧目。值得一提的是其原创英语粤剧剧目《清宫遗恨》，英文名称“Intrigues in the Qing Imperial Court”，又名《清室夕阳红》（“Tragedy of An Emperor”），由新加坡敦煌剧坊主席黄仕英编

剧。全剧共八幕，故事以1898年戊戌变法、八国联军攻入北京、逼迫清政府签订不平等条约等清末历史为背景，讲述了光绪皇帝为挽救日益衰败的国运，与慈禧太后之间展开的政治权力斗争，并穿插光绪皇帝与珍妃的爱情故事为副线。该剧2000年着手编写，经过一年多的筹划和排练，新加坡敦煌剧坊正式公演。艺术总监胡桂馨，并邀请广州红豆粤剧团的卜灿荣担任音乐设计。司徒海嫦饰演珍妃、王金英饰演光绪皇帝、胡桂馨饰演慈禧太后；其他角色则由剧坊的学员或粤剧爱好者担任，既有华裔人士，也有西方人士。该剧唱词念白既有粤剧的韵味，又有英文的押韵，如“Emperor，it？s time formarriage as you are noweighteen，choosefamilies whom I have screened .（帝主，婚配非同儿戏，我已经安排你心中满族丽儿）。这句中的“eighteen”和“screen”的发音是押韵的。专有名词的翻译也颇得当，如“老佛爷”是“Old Buddha”，“万岁万万岁”是“Longlonglive”。另外，因用英语拉腔并不悦耳，故英语唱词部分都避免拉腔。在音乐运用上则中西合璧，既使用了《月儿高》《江河水》等中乐，也运用了《梦幻曲》等西方名曲。该剧自首演后，先后参加新加坡华族文化节、狮城国际粤剧节和羊城国际粤剧节演出，深获观众的欢迎。英语粤剧，也成为粤剧在海外传播的一种奇观，可见广府文化的影响无远弗届。

二、粤剧在北美

19世纪中期，美国、加拿大、澳大利亚、新西兰等地先后发现金矿，美国、加拿大、秘鲁先后兴修铁路，不少人通过与雇主或工头签订契约，作为契约华工漂洋过海。《香山县志》载：“自和议以后，烟禁弛，澳夷不能专利，渐至穷整，而时秘鲁、古巴诸国买华人回国供役曰猪仔，在澳门设立招工馆，奸人藉以为利，诱骗华人出洋，澳夷坐收其税。”自美国加利福尼亚州发现金矿后，大批广府华工通过不同的方式来美充当金矿苦力，并参与美洲大铁路的兴建。19世纪中叶移民美国的

华侨中人数最多的便是广府人，尤其以珠江三角洲的新会、开平、台山、恩平等四邑人为最多。

当时，美国华人华侨聚居地以西岸为住，其中以居住在加利福尼亚州的最多，1870年统计为63199人，占在美华人总数的77%。在淘金热潮过后的三十年间，又新增了25万华工，因此19世纪的华人在美基本集中在西部地区聚居。随后，他们于现今旧金山唐人埠一带聚居，并把聚居地定名为“金山”，后因澳大利亚也发现了金矿，为示区别，称之为“旧金山”。19世纪50年代，旧金山的唐人埠建成，来美的广府人群集而居，竭力保持着家乡的传统风俗习惯，因此聚居地又被称为“小广东”。在唐人街这民族飞地上，广府人日常生活一如既往地保持广府民间生活习俗，喝早茶，说粤语，看粤剧。因此，旧金山的唐人埠在1850年前后刚建成，紧接着便有粤剧戏班前来献艺。

据1852年10月18日美国《阿尔塔加利福尼亚日报》载：名叫鸿福堂的粤剧戏班在旧金山（三藩市）演出，剧目有《八仙贺寿》《六国大封相》《关公送嫂》。“最早的一次中国戏剧表演，是在萨克拉门托一家华人杂货店后面演出的木偶戏。这种表演后来成为旧金山娱乐活动的正式部分，因此也为一个拥有123名演员的鸿福堂中国剧团在美国剧院（A merican Theatre）演出粤剧带来了机会，这次演出非常成功。于是，剧团就从中国运来建造戏院的材料，并在那年年底前在唐人街上建成了一座戏院。”同年12月，鸿福堂继续在旧金山一座亭楼式中国剧院公演，每周演出七天，昼夜不停。次年3月该班长途跋涉抵达美国东岸的纽约、新泽西等巡回演出，历时长达五个多月。

1975年，美国华裔艺术家王利伟在旧金山薩直曼多街的一处工地上发现七百多张粤剧演出剧照，其中一张上书“1883年在旧金山积臣街戏院之粤剧演出”字样。说明自19世纪中期开始，前往美国的粤剧戏班已逐步增多。“早在美国淘金热的日子里，粤剧便已在金矿营地为华工演出。中国侨民无论是在美国发生大批失业而成为替罪羊，还是成为美国

排外法案的靶子的时候，中国歌剧（粤剧）都是美国华侨的一种精神力量。”据旅美华侨考察可知，1852年正值淘金热高潮时，旧金山唐人埠已建有戏院，舞台设备及服饰道具均由唐山（华侨对中国大陆的俗称）运来，为粤剧来美演出提供了固定场所。此后赴美演出的粤剧戏班接连不断，从1871至1875年间，就有贺高升、尧天乐、顺丰年、普尧天、普祯祥、翠山玉、贺费龙、昆山玉、翠山风、寿山风、普丰年等11个戏班在旧金山演出。1883年前后，在旧金山的积臣街已建有戏院四间，至今仍保留有一张演出图，上面写着“1883年在旧金山积臣街戏院之粤剧表演”等字样。

当时许多粤剧艺人都以能到大洋彼岸的旧金山演出为荣，回国后都将自己的艺名冠以“金山”二字，因此便有金山贞、金山炳、金山和等名伶之名字。金山和是较早有记录到旧金山演出的粤剧艺人，也是现在美西八和会馆应届主席、粤剧前辈白超鸿的父亲。1894年，当时还是以“小生和”为艺名的他与周瑜利、蛇王苏等应邀到旧金山演戏一年余。戏班中人全被接到一个旧货仓安顿，这家货仓后来也就是他们演出的场所。当时粤剧戏班到旧金山演出的酬金并不高，但在当地所售戏票异常昂贵。后来才知道这是“猪仔头”剥削华工的手段之一。猪仔头知道卖命工作的华工久吊戏瘾，所以远道聘请粤剧戏班前来演出，华工终年操劳的血汗金钱又被刮入“猪仔头”的袋中。从另一侧面也说明，粤剧的乡音乡情慰藉了多少海外广府华工的心灵。1889年，小生和再次乘坐一艘大木船来金山演戏达三年之久。回国后，他便改艺名为金山和。1900年，金山和再到旧金山演出年余，当时演出都是“江湖十八本”的提纲戏。1905年，华埠人口已有四万人，金山和第三度来旧金山演出，被当地观众誉为“金山泰斗”。后经历了1906年旧金山大地震，因当时唐人埠被毁严重，无戏可演，他便回国。1908年，当地的中华商会成立，又有更多戏班陆续漂洋过海来到金山演出，有些艺人演出后留在美国，继续演戏，又向当地侨胞传授技艺，陆续形成了由本地华侨华人组成的粤剧戏班。

19世纪末，周期性的经济危机导致美国各地出现劳动力过剩的情况，一时间排华活动四起，屠杀、焚掠、殴辱和驱赶华工的惨案达二百余起。1882年，美国经济不景气，却把华工当作替罪羊，美国国会通过《排华法案》，开始对入境的华人百般刁难。1910年1月21日，天使岛移民拘留所正式启用，至1940年被大火烧毁，数十年间，约80%的来美华人共计17.5万人曾被拘留在此。即使是文件齐全、合法入境的华人也一律被拘留在天使岛，进行少则几星期、长则几年的审查。然而，此举仍没有打击华人来美的积极性，大批华人还是万苦千辛地来到旧金山，并默默地建设属于自己的社区——唐人埠。为丰富华人侨胞娱乐之需，自民国初年开始，大型的正规戏院便在旧金山开始兴建，1912年在坚尼街建成了上海戏院、丽禅戏院和民国安戏院三间大型戏院，在都板街有远东戏院，这些戏院以粤剧为主打，观众众多，尤以周末假期为盛。“每来复，唐人埠街衢为塞，盖工人休假，皆来集也，余日则颇冷淡。”1925年，华埠南侨学校建成，东华医院启用，均标志着唐人埠作为完整族群社区的成立。1924年6月，都板街的大舞台戏院开幕。一年后，积奇大街上兴建了大中华戏院。看粤剧，成为广府华人劳工唯一的文娱活动，聊慰思乡之情。

当时，旧金山本地已有一些艺人能作经常性的粤剧演出。与在东南亚各国演出的粤剧戏班有相对稳定的班名不同，在美国的粤剧戏院通常实行的是班底“加顶”的形式，当地除了少数著名戏班有自己的班名外，大多数戏班没有固定的班名。这样更多是出于经营的考虑，相对于整团邀约的庞大差旅成本，邀请少数名伶“加顶”，无疑是最为经济的选择。而每次有新到埠的演员加入，则会连演几十场，使得戏院能够收回当年的经营成本。据当年曾过埠在美国演出的粤剧艺人苏州女回忆：

> 当地粤剧戏班长期有班底人员，班内不断有人离开和加入。戏班多没有班名，只写“××戏院由××最新男女演员（或××著名演员）领衔演出”以突出戏院和演员的名字。为了招徕观众，大街上到处张贴着印有演员照片的广告。赴美演出的艺人，基本上是订一年的合同，期满去留自定。

因此，戏院频繁邀请唐山老倌过埠来美演出。1923年，牡丹苏、谭兰卿等应邀在旧金山大舞台演出，与此同时，在旧金山还有人寿年、乐万年两个戏班在布律威街的弯月戏院联合演出。同年，苏州丽、新靓就、卫少芳等在大中华戏院演出。1924年，有“生关公”之誉的新珠受美国华侨邀请，赴美国演出，在旧金山连演两年。在美国期间，新珠先后与蛇仔秋、白驹荣、子喉七、小丁香、黄小凤、伦有为等合作，并灌了不少唱片。1925年秋，大中华戏院聘请了名满省港的小生王白驹荣到旧金山演出长达两年。当时，和他一同前来的，还有武生新珠和丑生子喉七。白驹荣在他的传记中描述了当时旧金山粤剧演出的情况：“这里的粤剧班政制度和上演的剧目，还是广州二十年前的状况。演爆肚的提纲戏，戏的内容低俗，表演极不严肃，松弛简陋。”白驹荣细心指导当地戏班演员演戏，和他们排演他带来的有固定曲词的长剧，如《再生缘》《金生挑盒》《梅之泪》《离鸾影》等名剧。这些新戏曲词干净，演员表演认真，大大提升了本地戏班的演出水平，受到观众热烈欢迎和好评。白驹荣回国后，仍经常寄剧本给旧金山本地戏班演出。1926年，大观戏院聘名伶正新北来美演出《龙虎斗》，侨胞大为赞赏，登报以贺。

20世纪30年代初是粤剧全女班的鼎盛时期，任剑辉、谭兰卿、陈皮梅等名伶辈出，因此也开始走埠到可以男女同台的金山演出，这批女优伶包括李雪芳、谭兰卿、关影怜、牡丹苏、文华妹、李雪霏、周少英等。旧金山的华人九成以上都是单身男士，因此男性观众对女优伶特别欢迎和垂青。女伶只要声色较佳，便会有大金牌赏赐到身前，而男伶却少有这特别的奖励。男伶获赠金牌的为数不多，但冯镜华、冯显荣、赵惊魂和桂名扬也曾获赠金牌，桂名扬“金牌小武”美誉就是由此而来。桂名扬在旧金山的演出得到了观众的高度赞许。尤其是他所扮演的赵子龙，唱做俱佳，威武动人。“因此，纽约方面又来函聘。结果，那里的安良堂因为我演的赵子龙十分好，便赠了一个十四两重的金牌。这实在开了粤剧界的男伶在金山获奖金牌的最先纪录。向例只有女优在金山才能得奖金牌。”

1931年春，马师曾应旧金山大舞台之聘到美国演出。他为此次走埠演出做了大量准备，专门编印了《千里壮游集》数千册带去美国分送观众，包括《我游美演剧之宗旨》《我的新剧谈》《戏剧与社会关系之重要》《我之希望中美亲善谈》等文章。没想到，马师曾一上岸即被关入移民局，被指控携带数量巨大的政治宣传品，幸亏得到当地华侨及大舞台戏院经理陈敦朴的担保，才获释放。马师曾在美国演出了他在大罗天班时的名剧，如《赵子龙》《佳偶兵戎》《呆佬拜寿》《贼王子》《沙三少》等。马师曾赴美演戏年薪颇高，但班主陈敦朴为保持票房收入和马师曾的号召力，经常以让演员休息为借口拖延时间，使得原本一年的合约拖至两年。为了维持日常生活开支，马师曾在美国负债累累，最后只能由香港太平戏院和普庆戏院的大东家源杏翘汇了八万元港币到美国，才把马赎回香港，遂到太平戏院演出。不过，已是名满省港的马师曾在美国演出，其受欢迎程度仍然在女伶牡丹苏之下。牡丹苏专工旦角，又能反串生行，能文能武，首本戏《夜吊白芙蓉》名震一时。

粤剧艺人在美除登台演出外，还初涉银幕，尝试在水银灯下拍电影的滋味。1933年，粤剧小武新靓就，应美国大观影片公司邀请，拍摄电影《歌侣情潮》一剧，与蝴蝶分别担任剧中男女主角，受到广泛好评。他在美期间组织了大光明剧团，以“生武松”闻名旧金山。他还开面出演《华容道》中的关云长，其精湛演技获得当地人士授予的金牌奖励。1936年夏，名伶靓少佳、靓次伯、梁鹤龄、马金娘、黄新雪梅组胜寿年男女剧团来美国演出，分别在旧金山、纽约等地演出达三年半之久。时值抗日救亡运动风起云涌，靓少佳借《粉碎姑苏台》剧中人之口，高呼兴兵雪耻的口号，激励华侨观众的爱国热情，又带领艺人化妆游行，发动献金捐款，支持祖国抗日。与此同时，靓少佳结识了何芙莲，两人在舞台上夫唱妇随，后靓少佳带何芙莲回国。1939年，粤剧名伶白玉堂和黄新雪梅为孔教学校筹款在大舞台戏院演出。孔教学校专门安排两位小学生陈美祝和陈启明登台演出。这对姐弟在华埠土生土长，却对粤剧有无比的兴趣和热情，后加入了本地粤剧戏班中演出，被传为佳话。

告别20世纪30年代的黄金时代，随着1941年底太平洋战争爆发，大批正在美国演出的艺人被滞留在美，如叶弗弱、黄千岁、陆云飞、黄鹤声、石燕子、新靓就、关影怜、徐人心等，在大老倌云集唐人街华埠，大舞台和大中华两所戏院每晚都有粤剧演出。此时，在美的粤剧艺人还肩负起宣扬国难，激励华侨献金捐款、回国救难的宣传工作，有些艺人在街头搭棚演戏，宣扬国难，戏院内外都有奉献箱，方便侨胞随时可以捐款救国救难。唐人埠内粤剧演出的兴旺，也带动了海外侨胞学唱粤剧粤曲的潮流。1943年，海风音乐社在旧金山成立。粤剧在海外的传播，促进了粤剧的革新。在海外活动的粤剧社团、艺人受西方一些先进的文化观念和戏剧艺术的影响，首先将它们引进粤剧。如1930年，在美国已出现男女合班的粤剧团体，比之香港、广州早了五六年。至于导演机制、舞台调度、西洋乐器、现代化的舞台美术等大都通过海外戏班传入国内。

1945年战争结束，粤剧老倌也分批回国。1946年，以黄超武、新珠为首的一班留美粤剧红伶在金山发起了一场声势浩大的演出，标榜“旅美金山粤剧界同人响应祖国八和粤剧协进会复员运动演剧筹款”，这批继续留美演出的粤剧同人包括新珠、黄超武、黄鹤声、陆云飞、关影怜、苏州丽、麦顰卿、谢福培、黄金龙、麦先声、潘赞声、自由钟、锦成功、靓少芳、关景雄、杨九福、吴思、陈华、叶超奇、冯遇荣、陈启明、陈美祝、花影容、钟迎春、梁碧、陈丽湘、花影影等，活动轰动一时，也见粤剧艺人的拳拳赤子心。

20世纪40年代末，中国解放战争打响，华侨亦无心情观赏大戏，从1948年7月开始到1951年底，整整三年半，华埠停演粤剧。1951年12月30日，大中华戏院首先复演粤剧，聘请留美艺人组成苏州剧团演出，其中包括花旦苏州丽、文武生牡丹苏、小生梁少平、文武丑生黄金龙、小武潘赞声、男丑旦自由钟、老生锦成功等。此后数年，旧金山唐人埠的粤剧戏班都是由本地艺人自行组班演出，通常都由戏院东主聘请艺人组班，每个月演出班期为八天。留美艺人生活艰苦，大多日间有正常工

作，晚上才化妆登台演出，赚取微薄酬金。当时票价从0.9元至2.5元不等，并不比初期演出昂贵，观看粤剧遂成为普通华人华侨可负担的娱乐消费。百余年来漂洋过海的广府人，终于能在异国他乡找到一方天地，品赏着乡音，眷恋着乡情。

由于本地艺人数量日渐增加，1957年，为了美国西部的粤剧从业者，他们集资在旧金山唐人埠租下一个场地作为联谊之用，共同供奉粤剧祖师爷华光师傅。这场地位于金菊园巷的十三号半，因此被称为“十三号半”，后来大多数伶人都参与此会，遂十三号半无疑成了美西粤剧艺人公会。粤剧随着华人华工不远万里在美国扎根，也终于成立了自己独立的行业组织，完成了另一次本土化的传播历程。然而，粤剧在北美的传播并没有止步于美国西岸，随后其北上加拿大，东赴美东，完成了粤剧在北美大陆上纵横交错的传播轨迹。



加拿大的白雪梅粤剧艺术学院

1858年，加拿大西部的不列颠哥伦比亚省发现金矿，不少华工从美国旧金山乘船北上，抵达加拿大西南端港口城市维多利亚。1871年，加拿大修建贯通东西海岸的太平洋铁路，又有大量华工进入加拿大充当筑路工人。加拿大西岸的温哥华于1886年建埠，到19世纪末只有约2000名

华人。由于人口较少，对娱乐演出的需求较少，因此仅仅能勉强维持一座戏院的间歇性营运。粤剧戏班多从美国旧金山入境，随后北上抵达加拿大西南的维多利亚，之后才到达温哥华。据凯利·瑟伯克（ Karrie Sebryk）最近的研究显示，1860至1885年间，先后有五座戏院式建筑物于不同阶段在维多利亚唐人街附近出现。到19世纪末，戏剧演出活动逐渐转移到温哥华。当时温哥华已经取代维多利亚，成为加拿大规模最大、最主要的唐人街。华人华侨的陆续移居，使温哥华的华人数量从1911年的5500人增加到1921年的6500人，从而使得华人戏院的经营更兴旺，为当地唐人埠日益增多的观众提供娱乐。1915年，有两座戏院在当地营业，一所名为高升戏院，坐落于片打东街；另一所名为昇平戏院，位于哥伦比亚街。

温哥华唐人街早期的粤剧演出活动均由当地颇有名望的富商运作。如在温哥华及维多利亚等地均拥有戏院物业的卢梓荣，高升戏院便由他拥有。据两份1914年12月签订的艺人演出合约，卢梓荣同时也通过代理商从香港招聘戏班成员赴加演出。另一位值得留意的是华商陈才，同样是加拿大西岸首屈一指的富商。1916年底，陈才和另外20名股东合资组建了永康年戏班公司。他们最初以5000加元的资金，组织了一个拥有29名成员的戏班，开始在陈才经营的昇平戏院演出。第一届戏班成员，包括多名由华南地区新聘请来的艺人，演出至1917年5月止。经过整个夏季的休整后，永康年聘请了另一个戏班抵达温哥华，于1917年10月至1918年5月间演出。从1914至1918年，多个粤剧戏班在不同时间内在温哥华巡演。1915年夏，温哥华当地的中华会馆聘请两个粤剧戏班为广东灾民作筹款义演。以义演形式为本地慈善事业或为家乡灾民提供救助筹款的这类晚会，很快便成为当地唐人街的惯例，尤其以20世纪30年代为甚。粤剧演出渐渐成为加拿大华人移民社会中文化社交生活的一部分，而这一社交生活主要由成年男性组成，戏院作为一处进行社交活动的公共场所，能让观众度过片刻的愉快时光，并藉此脱离乏味枯燥的移民生活。

和其他华人在20世纪初面临美国政府排华法案的影响一样，受聘艺人在进入加拿大之前，也同样面临入境担保的问题。当时，加拿大当局仿效美国移民局的做法，将艺人和戏剧表演者定为非劳工阶层，使之表面上不受早期排华法案影响。为此，艺人无须交纳500加元的人头税。艺人获准入境的有效期为半年，至多可延期三年。与此同时，每位艺人却需要由本地商号作担保，每人缴纳500加元的保证金。虽然保证金将最终归还，但对要担保一个超过20名成员的戏班来说，这不是一笔小数目。因此，上面提及的永康年等专门从事戏班组聘的公司，便为赴加拿大演出的粤剧艺人提供了担保服务，所有担保费用先由后者交付移民局，由永康年股东陈才等作书面保证，声明“约消时若艺人不依时离境，导致担保公司有损失，他会负责有关方面的赔偿”。伶人与戏班公司间签订的合约由三个部分组成。开首的雇用条款注明，被聘艺人主演一至两个行当，但走埠时公认的行规是艺人需服从任何角色分配，包括饰演他们从未学习过的行当；班主有权调派艺人到全国不同地方作巡回演出，工作时间是从晚上六点至凌晨一点，农历新年期间加演日场。戏班可以是男女合班或全女班，艺人对此不能提出异议。以上各条款均证实，粤剧戏班在海外演出时需按实际情况作出各种变动，例如要求一名艺人兼演多个行当的角色，这主要是为了缩小戏班的规模。

从以上合约中的种种条款可以想象，到海外演出艺人的身份低微，待遇并不高。事实上，19世纪末至20世纪初，大部分出国演出谋生的确实是底层艺人，不论其演技、名声远不如上层红伶，因此待遇不佳。与此同时，19世纪末的广府地区，粤剧以红船作为流动载体在珠江三角洲的城乡巡回演出，20世纪初粤剧进入都市戏院演出，商业化的运营使粤港两大城市广州、香港成为粤剧最主要的演出市场。大量的演出，加上高额报酬和日渐提升的社会地位均磁石般吸引着技艺不凡的粤剧大老倌。因此，在19世纪末和20世纪初的头二十年，一般都是二三线下层艺人，才愿意冒险不惜远渡重洋到异国他乡演出。当时，粤剧艺人走埠首选目的地是东南亚地区，当地广府移民数量众多，粤剧演出市场较大，

收入也较好。对于粤剧艺人而言，下南洋是比过金山更好的选择，相比之下北美的温哥华和旧金山对于名伶而言，起初并无太大吸引力。

20世纪20年代，温哥华唐人埠是独立于当地主流社会之外、自给自足的移民社区，却因此自成一体为民族飞地，粤剧演出也得以成为此处民众最受欢迎的娱乐活动。20世纪20年代前五年，就有五个粤剧戏班来到温哥华，其中两个在唐人街戏院演出超过一年。期间，出现了两个戏班台期重叠的情况，即同一晚上接连有两台戏演出，这也是温哥华唐人街历史上不多见的。昇平戏院依旧是唐人街内最重要的演出场所，但接下来的短时间内便迅速增加了两所戏院：1921年落成的位于缅街的帝国戏院，上海街的旧戏院则于1923至1924年间重新开业。

1930年，温哥华的华人数量达到13000人。尽管1923年加拿大联邦政府当局通过了排华法案，一方面阻止新移民入境，另一方面造成大批华人离开。法案通过之初，有一定数量的华人从人口较少的聚居点移居温哥华，使当地唐人街变相经历了一次移民潮。作为加拿大规模最大的华埠，温哥华唐人街这样的移民社区为受到主流社会敌视的华人移民提供了一个群策群力、相互保护的相对安定的环境。同时，同乡会馆宗族组织机构不断增多，唐人街也为移民提供各类国货及家乡食品，其中也包括欣赏粤剧的机会。20世纪20年代无论在中国境内还是在海外移民世界，家国思想、民族感情日益膨胀，在仿佛与世隔绝的贫民区生活环境下，移民的民族感情显得更为浓厚。与那些因思乡之情而进入戏院怀旧一番的观众不同，以上种种因素，使得唐人街戏院能够吸引大批怀旧思乡的华人华侨，这种被强化了的爱国情绪更有助于戏院的经营。

粤剧在北美的流播，除观众人数的增加和经营上的机遇外，以北美的旧金山、纽约及温哥华等几个重要华人华侨聚居点唐人街社区的建立，起到至关重要的作用。20世纪的20年代起，就是以这三个据点为基地，连贯起粤剧在北美巡回演出的路线图。不但整团的戏班或个别的艺人能够在这三个华埠作长期性的巡回演出，同时他们也可以由此三地出

发到其他次要的聚居点或中转站去演出，例如西雅图、波特兰、洛杉矶、檀香山、芝加哥、波士顿，甚至墨西哥、古巴、秘鲁等拉丁美洲国家。整体来说，旧金山在北美华人社会中仍稳居领导地位，其华人人口数量众多，其商业、金融、社会人际网络也一向领先。因此，在20世纪20年代，旧金山唐人街作为粤剧在北美洲最大的市场，占据着最重要的位置。其华埠拥有数量最多的职业艺人，使得当地戏院经营者拥有天时地利之势，既可以争取到最佳的艺人及最有利的演出时期，又可以运用其广阔的营业网络系统把艺人调配到较为偏远及次要的地区演出。20世纪20年代北美地区唐人街戏班演出活动之所以高潮迭起，与粤剧在广州、香港以至澳门等地演出竞争激烈有关，再加上社会政治局势的不稳定，最终使得粤剧在珠三角地区的城市市场彻底崩溃，因此越来越多的当红粤剧艺人尝试踏上出国走埠之途，另谋生计。此时，正是北美唐人埠粤剧的黄金时代，对于较有名气的粤剧艺人来讲，过埠演出意味着丰厚的合约，因此不时有红伶抵达北美。

温哥华唐人街的粤剧舞台持续活跃着至少四个粤剧戏班，并一直持续到20世纪30年代初，然而1923年加拿大政府颁布的《华人移民法案》所带来的恶性影响，以及世界性经济萧条，终于为粤剧戏院生意敲响了丧钟。1933年1月最后一个职业戏班离开后，温哥华唐人街仅余的一座戏院——昇平戏院也宣告倒闭。两年后，该戏院易名为“东方”重新开业，但只作放映电影之用。20世纪30年代粤剧戏院的萧条也笼罩着纽约和旧金山的唐人街戏院。纽约的粤剧戏院演出自1931年起就消失得无影无踪，旧金山20年代最辉煌的两座戏院——大中华和大舞台戏院，在负债经营的困境下苦苦挣扎，前者在30年代中期倒闭，后者则只有少量零星的粤剧演出，而主要以放映电影为主。

一方面，跨国流动的粤剧演出在北美三大华人社区中一度熄火；另一方面，当地戏迷和业余唱家成立的粤剧粤曲社团，如温哥华的振华声和醒侨、旧金山的南中以及纽约的中国音乐剧社，成为北美地区粤剧演出的活跃核心。温哥华振华声的例子非常值得注意，在20世纪30年代

末，其活动直接带动了温哥华的华埠粤剧戏院演出的复兴。这一团体成立于1934年，成员为业余粤剧粤曲爱好者，有感于职业戏班离去后的萧条，振华声自1935年4月起开始偶尔进行公开演出，但并非作为商业性的演出，而是参与社区庆典活动，如社团周年纪念庆祝等，或慈善团体举办的筹款活动，如为华文学校筹款等。由于受到观众的热烈欢迎，振华声逐渐改变方针，开始从省港地区邀请专业艺人前来担纲演出，而该社成员则辅助性地参加演出。1938年，振华声仿佛已经成为一家正式经营的戏班公司。在其股东的支持下，太平洋战争爆发前，该组织一共安排了五个戏班来到温哥华，使华埠再次保持每晚有粤剧上演。

和温哥华的情况一样，旧金山和纽约的粤剧演出活动在20世纪30年代末后便经历着某种程度的复苏。国内政治局面所呈现的不稳定趋势，刺激了艺人的走埠演出活动。香港1941年底沦陷之后，一批艺人因太平洋战争爆发而滞留在美国、加拿大。然而，这个阶段的粤剧艺人便少有像从前那样穿梭于北美的各大小华埠了。旧金山的情况，和温哥华一样，20世纪40年代后粤剧戏班成员较为固定，粤剧艺人的流动性也日渐降低。唐人街热热闹闹的粤剧演出也大不如20年前的光景了，但粤剧作为广府华人血脉相传的传统文化，却成为唐人街的某种标志性存在，一直延续至今。

从某种意义上，粤剧发展史实际是一段不断流动的传播史，粤剧的海外演出一直未曾真正停止过。个别艺人或成团戏班来来往往，蓬勃的粤剧演出活动，一方面为广府华人社群提供了不可多得的娱乐，另一方面也为竞争激烈的珠江三角洲粤剧市场拓展出了一片新的天地，拓宽了粤剧的生存空间以及文化接触面。粤剧在粤籍社群中所扮演的文化角色带有强烈身份认同印记。粤剧的流动，不但带来艺术的传播，更多的是这些海外华侨的情感纽带。乡音乡情，是客居异乡的最好慰藉。“有广府华人的地方就有粤剧”，有人这样来概括粤剧的跨国传播情况，虽非严谨之说，但能从中窥见粤剧在广府文化中所担当的角色。

粤剧是广府华人华侨连结祖国、家乡的情感纽带。正如1903年美国的旧金山《文兴报》所载无涯生《观戏记》一文所言：“广东之人爱其国风，所至莫不携之，故有广东人足迹，即有广东人戏班，海外万埠，相隔万里，亦如在广东之祖家焉。”可见粤剧在海外广府人的精神生活中所占据的重要地位。

第五章 粤剧与广府民间文艺

几千年来，广州及珠江三角洲一直是广府地区的政治、经济、文化中心。经济发展推动了文化的兴盛，形成了自己风格独特和特色鲜明的地域文化。珠江三角洲地区人文兴旺，在建筑、艺术、宗教、戏剧、音乐、文学、绘画、工艺、饮食、园林、风俗等各个文化领域，处处表现出悠久的历史渊源和鲜明的个性。广府的民间文艺，从民间曲艺、粤曲、广东音乐，到南派武术、陶塑、灰塑、砖雕等，乃至粤语中行话、谚语等的独特表达，都反映出广府文化的丰富内涵和独具一格、绚丽多姿的地方特色。粤剧作为广府文化的杰出代表，从其舞台艺术形态来看，实际上与各类广府民间文艺之间有着复杂的影响和辐射关系。

广府地区三大民间表演艺术的粤曲、粤剧和广东音乐，三者之间历来也存在着“互相渗透、互相借鉴、互相吸收、共同发展，并由此形成你中有我、我中有你的极其密切的关系”。粤剧在外来声腔本土化阶段，就大量吸收本土的广东音乐及各种小曲小调，用作曲牌填词演唱和气氛音乐。粤曲则从清末民初开始，不断吸纳其他曲艺品种和戏曲的多种声腔元素，还添加了以广东音乐为主的各种音乐曲调元素，渐而成熟为属于声腔复合型乐种并综合曲牌板式的曲种类别。

粤剧作为舞台艺术，其声腔音乐是最为重要的艺术组成部分。粤剧音乐虽以板腔体结构为主、曲牌体结构为辅，但又因广府民间曲艺的加入而区别于其他兄弟剧种，是地方性语言在情感、音调和节奏方面的进

一步延伸、深化。广府的民间曲艺历来比较丰富，有木鱼、龙舟南音、粤讴、板眼、芙蓉、咸水歌等多种形式，这给粤剧音乐以不同的营养和滋润，维系着该地区传统文化的传承。粤剧音乐虽是外来声腔入粤，却历经本地化历程，广府地方的民间曲艺也在自身的发展历程中，通过彼此间的不断交融和促进，共同走向成熟。粤曲与粤剧的关系密切，其音乐曲调、板式等方面与粤剧基本相同，其唱腔和语言的演变过程也和粤剧同步。

广东音乐是从曲艺、民歌、戏曲中的伴奏、过门音乐，逐渐独立出来的纯器乐乐种。在风格上、艺术形式上、音乐语言上与广东民间音乐、粤剧音乐和粤曲有着千丝万缕的联系，同时广东音乐又直接影响着粤剧、粤曲的音乐构成。与广传海外的粤剧粤曲一样，广东音乐远播四海，成为海外华人寄托乡情的精神支柱，海外唐人街均有为数不少演奏广东音乐的乐社。

作为南派武术发展的中心地带，广府地区流行着洪拳、刘家拳、蔡家拳、李家拳、咏春拳等多个主要拳种。粤剧武戏与南派武术同源共生，据说咏春拳为粤剧祖师摊手五所传，其中摊手便为咏春拳的一个套路，同时也是粤剧南派武戏中常见的手势。早期粤剧的表演特色，是把实用性和技击性都十分强的少林武功，直接搬到粤剧舞台上表演。像粤剧这样以实用性武技入戏的，在其他地方剧种中较为少见，所以习惯将传统粤剧武戏技能称为南派武技。

广府民间文艺处处滋养着粤剧的表演声腔、音乐伴奏、表演技术；反过来，伴随着粤剧的兴盛和传播，其也在多种的广府民间工艺中留下了自身深刻的印记：一方面，粤剧的兴盛促使粤语中产生不少与粤剧有关的俗语、歇后语，大大丰富了广府民众的语言；另一方面，粤剧在故事内容和人物形象上为陶塑、灰塑、木雕、砖雕、剪纸、年画、飘色等民间工艺提供了素材。粤剧戏服中的蟒、帔、靠、褶等多采用广绣，广绣的发展也与戏服生产有着直接的关系。



华丽的广绣戏服

第一节 粤剧音乐与民间曲艺

粤剧音乐以综合唱腔板式和曲牌连接，形成了独具特色的粤剧唱腔体系。粤剧使用戏棚官话的时期，在梆子、二黄的使用上，已从单一化向多样化发展：十大表演行当分别使用各自特有的唱腔来演唱，如武生喉、小武喉、公脚喉等，又创造了专腔，如罪子腔、教子腔、困曹腔等，从而使粤剧音乐唱腔比以前更为丰富。自改广州话演唱后，粤剧唱腔音乐更是把梆子、二黄、牌子、小曲等连缀成段或成套，形成板腔体、曲牌体和谐融合起来的一种板式多样性变化的戏曲声腔。它既有梆子、二黄的连接，又有梆黄与曲牌的连接，也有梆黄与曲牌、歌谣、杂曲的连接。其后，粤剧又相继广泛吸收，融本地的民间说唱木鱼、龙舟、南音、粤讴、板眼、渔歌、咸水歌等歌谣体进入唱腔中来，并把一些包括广东音乐在内的民间音乐和小曲用来填词演唱。粤剧中的梆子、二黄、牌子和上述地方民间说唱和民间音乐的自由穿插使用，使整个音乐布局与结构比过去更灵活，更丰富多彩，旋律更显优美，地方色彩更臻浓厚。

广府地区的民间曲艺，广义上可以指代该地区各个曲艺品种，如粤曲、木鱼、龙舟、南音、粤讴等广府地区的歌谣体说唱艺术；狭义上则单指粤曲演唱。从明代中期到清代中晚期，以广州为中心的珠江三角洲地区先后诞生了以木鱼、龙舟、南音、粤讴四个独立的曲艺曲种。以广府地区本土的木鱼、龙舟、南音、粤讴四个曲种而言，其历史上虽曾出现少数民间艺人在演唱过程中，有即兴加插说白的情况，但查看四个曲种的曲本，看到的全部是唱词，看不到有说和表的文字，可以断定纯属唱曲类。以方言演唱的广府民间曲艺，明代已有记载，嘉靖《广东通志初稿》卷18“音歌”条载有：

广音柔而直，颇近吴越。大抵处于唇齿不清，以浊当为羽音。歌则清婉溜亮，纡徐有情，听者感动。成化中，巡抚都御史朱英见广人歌白沙诗，辄欲效之，曰吴越不能及也。旧俗民家嫁女，集群妇共席，唱歌以道别，谓之歌堂。

由此可见，当时的广州已出现了多种成熟的民间歌谣，其水平不俗以至于得到有识之士的认可，这大体是广府民间曲艺的早期形式。



大笛



椰胡



高边锣

一、木鱼、龙舟与粤剧音乐

木鱼，时称木鱼歌，也称摸鱼歌、沐浴歌，是形成于明万历年间的第一个粤方言说唱曲种。木鱼是粤方言地区民间说唱的一种形式，属于民间文学中粤方言诗赞系的说唱文学。其流传区域在历史上非常广泛，流播于粤中、粤西地区，尤为盛行于珠江三角洲一带。根据各地口音的不同，又分为广州木鱼、东莞木鱼、台山木鱼、吴川木鱼等，目前在广

东东莞、吴川等乡间仍可见传唱。屈大均在《广东新语》中有：“其歌长调者……至数百言千言，以三弦合之。每中空弦起止，盖太簇调也。名曰‘摸鱼歌’。”清康熙二十三年（1684）王士祯《广州竹枝词》六首中有：“潮来壕畔接江头，渔藻门外净绮罗；两岸画栏红照水，疍船争唱木鱼歌。”

木鱼唱词是以七字句为主的韵文体，分起式、正文、收式三部分。起式和收式常用十字句一句唱词组成，以三、三、二、二分顿。正文是七字句，不分顿，句数不拘。起式、收式结束音为合；正文句式中的结束音较自由，但结束句的结束音一定要回复上音，然后接收式。木鱼腔调朴素简单，不分男女腔，歌体自由，行腔简洁朴素，不受严格的节拍束约，按唱词文字的自然声调诵唱即可，是一种自由吟唱体，与粤语语音有密切关系，属微调式。后来还出现一种乙反木鱼（或称苦喉木鱼）的唱法。作为一个曲牌，木鱼被粤剧音乐所吸纳，成为粤剧歌谣体唱腔中的一种，常于其他板腔中穿插使用。

早期，木鱼的演唱对象主要是家庭妇女，习惯唱时不用乐器伴奏，仅用一段掏空了的硬质木头敲击作声为节奏，俗称“木鱼”，这种演唱形式便被称“唱木鱼”或“唱木鱼书”。早期木鱼音乐简单，无伴奏，木鱼歌在后期发展成也有乐器伴奏。明末，南海县的爱国诗人邝露（1604—1650）是弹古琴的高手，他曾有诗句“琵琶弹木鱼，锦瑟传香蚁”，说明当年广东流行的木鱼歌是用琵琶来伴奏的。徐诃在《清稗类钞》七十七《盲妹弹唱》中这样记载：“盲女弹唱，广州有之，谓之曰盲妹。所唱摸渔歌（木鱼歌），佐以洋琴（扬琴），悠扬入听。”木鱼最初只是部分有伴奏，到20世纪初已全首有音乐伴奏。作为民间曲艺，瞽师（失明男艺人）唱木鱼书时用三弦或筝伴唱，但粤剧中的木鱼，演唱时不用伴奏。

粤方言特有的入声字，且有九声十一调，因此，运用声调丰富的粤方言来表演曲艺，一方面婉转迤逦，另一方面对文词的用字也提出了相

应的声韵要求。据关瑾华的研究可知，木鱼书的基础句式结构与北方诗赞体说唱文学以一组上下句为基础单元的句格形式截然不同，由阴阳平声字分别为两个下句押韵，两组上下句才构成一个基础单元。譬如《吹箫忆友》中：

第1句上句轻举金莲离绣阁，

第2句下句唤婢跟随出到柳阴。阴：阴平

第3句上句步上万花楼上去，

第4句下句只见娟娟明月照住愁人。人：阳平

木鱼书是说唱文学的一种。说唱文学，指韵散兼用、有说有唱的文艺样式，也叫“讲唱文学”“曲艺”等。唐五代僧侣们所创制的俗讲是说唱文学的始祖。木鱼最早由佛教的宝卷与广府本地的民间歌谣相结合，并逐步发展演变成为一种属于弹词类的吟诵体曲种，内容多来自佛教宝卷和佛经故事。据金文京考察，木鱼书一贯分段式的书写方式与敦煌变文、元明词话、宝卷等诗赞系说唱文学一脉相承。因此，木鱼中有关观音行迹的唱本在民间流行甚广，如《观音出世》《观音现世》等。明末以来，不少文人参与木鱼创作，唱本题材有了很大发展。创办于光绪年间的五桂堂书局、五桂堂书坊曾印刷、出版了大量木鱼书、南音、龙舟等唱本、曲本，创办人的后裔徐允燮说，木鱼书作者“都是些落第的秀才及上京又落第的读书人”。除《劝世文》之类的作品外，还有以演义小说改编的，如《万花楼》《金刀记》《钟无艳》《薛仁贵征东》；有从元明杂剧、传奇改编的《白蛇雷峰塔》《再生缘》《背解红罗》《花笺记》《二荷花史》；有直接取材于社会生活的，如《三姑回门》《金山婆自叹》《梁天来告御状》；还有反映旧民主主义革命时期历史事件的新作，如《金山客自叹》《华工诉恨》等。

木鱼书在语言上粤味十足，在内容上粤风浓厚，在艺术上开放多元，均得益于其生根成长的精神土壤——广府文化，以粤方言为语言载体，具有开放、兼容、多元等最突出特征。广府地区在地理上远离中原政治中心，但水路通达四海，在明清时期成为中国对外贸易主要通道，

频繁的对外交流也促进了广泛的文化交流与传播。隋唐宋元以来，一批批南下的文人官员便致力于发展地方经济文化建设。明清时外国传教士或汉学家大多从广东进入中国，近代的西学东渐更使广府人睁开双眼看世界，冲破封建思想樊笼，吸收西方科技文化，至清代广府地区在政治、军事、文化、教育、洋务、实业的发展方面均在全国发挥了引领前进的作用，赋予了广府文化充满生机活力的地方文化特色。如在19世纪末顺德等地机器缫丝业繁荣之时，木鱼书篇目就创作出反映当地“自梳女”到缫丝厂工作，以提高经济能力的作品《缫丝女卖靓》等。又有《大闹鸦片佬》等厉声斥责鸦片、娼妓、妇女缠脚等陋习的篇目，倡导文明新风。自明代中叶产生至今，木鱼书存有篇目约五百余种，是研究广府民俗、语言、文学、社会、经济等的重要宝库，多种木鱼书的故事被改编为粤剧。

特别值得一提的是木鱼书的代表作《花笺记》，这部明末清初在广东一带流行的方言民间文学唱本，是19世纪以中国式史诗的名义率先走出国门的第一部长篇叙事诗。1824年英国人汤姆斯（ Peter P . Thomas）英译的“Chinese Courtship”是该作品环游欧洲的启航之作。其后，《花笺记》的德语、荷兰语、丹麦语、法语译本相继问世。据统计，在19世纪，仅目前所见西方译本就有五种文字、六种全译本，译作语种之多、游历之广，在早期中国文学西译史上极为少见。《花笺记》在西方的影响，以德国诗人歌德的评价最受广泛传播，并据此创作了诗作《中德四季晨昏吟咏》。《花笺记》不单是广东本土民间文化的艺术瑰宝，更是在中外文化交流史上值得大笔疾书的一页。20纪初期，随着郑振铎、柳存仁、陈铨等著名学者的海外访书与汉籍著录，《花笺记》这部在中国文学转型之际几乎被遗忘的作品，因海外藏本的丰富、歌德的赞赏而峰回路转屡被引述。最近几十年，中国国内先后出版了三个《花笺记》校本：1957年陈汝衡的校订本，1985年薛汕的校订本，1998年暨南大学出版社出版了梁培炽会校会评本。此外，《花笺记》作为明清之际在广东地区广泛流传的木鱼书，目前所能看到的最早刊本藏于巴黎图书馆，为

康熙五十二年（1713）静净斋的刻印本。

在我国俗文学中，《花笺记》作为南方粤调说唱的歌本，“乃村童俗妇人人得读之书”，虽不受文人重视，但也有赏识者认为“其风流潇洒之中，更备虚实、曲直、起伏、照应诸法，殆可与《水浒》《西厢》并美”，称之为“绝世妙文”“第八才子书”。这本俗文学作品被介绍到西方，有其必然性。广东是近代我国最早对外开放的地区，而这部作品当时在广东地区家喻户晓，是西方商人和殖民者所能接触到的为数不多的文学作品中的佼佼者。之所以引起西方人的兴趣，首先在于它所包含着的人类文化学价值。它能以叙事诗的形式，用不大的篇幅形象地展示出一幅中国社会风俗图。《花笺记》的故事也被广东民间工艺者所吸纳，成为绘制外销扇等工艺品时的创作题材。2015年，广东民间工艺博物馆（陈家祠）更是访寻到与《花笺记》同一时间流播到英国的一批外销扇，与不同版本的《花笺记》相互辉映。广东民间这部木鱼书作品，既是中国俗文学史上对外影响最为广泛的作品，同时其故事母体又被广府地区众多艺术形式所吸纳搬演，长演不衰。2017年，广东音乐曲艺团和广州粤剧院，同时推出了曲艺音乐剧《花笺笔记》和粤剧《花笺记》，可见其母体魅力至今不减。

至清中叶，因应篇目内容、表演场合、表演者身份等差异，广府民间曲艺逐渐从木鱼中演化出龙舟、粤讴、南音等不同分支，由此产生的风格或婉约或俚俗，使用弦索乐器与敲击乐器等层面的分化。龙舟，又称龙舟歌或龙洲歌，是以清唱为主、说白为辅，用小锣鼓伴奏，节拍较为自由的一种民间说唱形式。对于其产生，目前主要有三种说法：一是认为在清乾隆年间，由顺德县的一个破落大户子弟，通过加工并改造木鱼歌的腔调，首创出比原来木鱼歌更为粗犷通俗的新曲艺形式；二是认为在清康熙年间，“天地会”等组织为开展宣传而编创的歌谣形式；三是由民间在端午节赛龙舟时向海龙王所唱的，以求消灾纳福、驱邪保平安的唱词演变而来。清乾隆年间，广府地区社会经济发达，民众对文化娱乐的需求强烈，使得这种在木鱼基础上发展出的新的曲种龙舟能以顺德

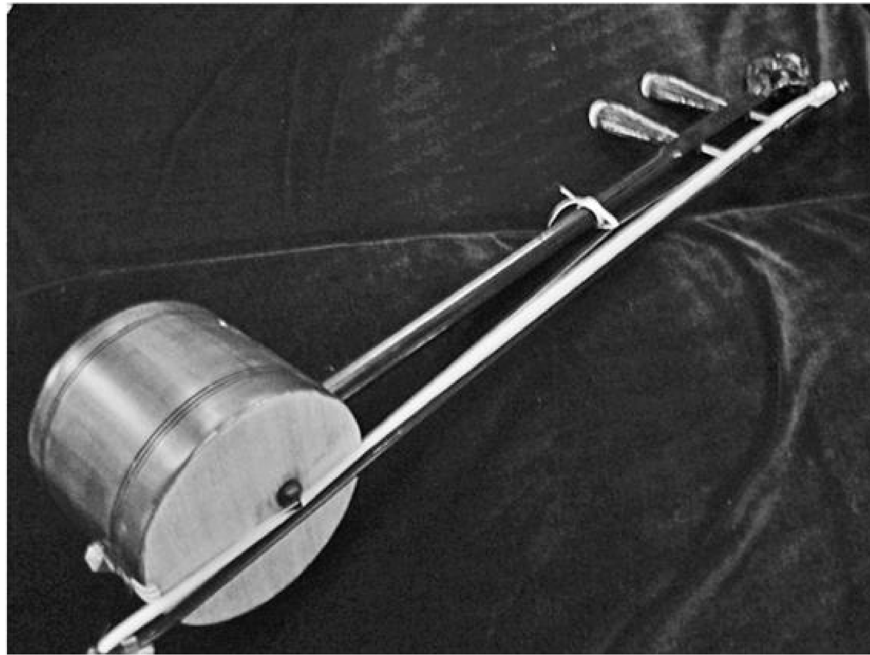
为中心，辐射到整个粤方言区。

过去，在珠江三角洲的广大城乡，曾分布着唱龙舟的职业或半职业男性艺人。龙舟的流行在清中叶以后，流行方式以市井传唱为主，演唱者多非瞽师。表演时，民间说唱艺人胸前挂着小锣小鼓，或逐家沿门，或在乡渡舱里，或在广场、树下，左手擎起像一倒头扫帚的木刻小龙舟或金鱼，右手自敲小锣小鼓，或唱吉利颂词，或唱长短故事，以胸前的小锣小鼓来敲击节拍和利用锣鼓点作起板与过门，不加其他乐器伴奏。因演唱时以小龙船作为标识，故称之为龙舟。龙舟作品题材多采自民间传说和地方掌故，长篇较少，短曲为多，语言通俗生动，曲调简朴流畅，适合自编自唱、随编随唱，因而在乡间有广泛的群众基础。

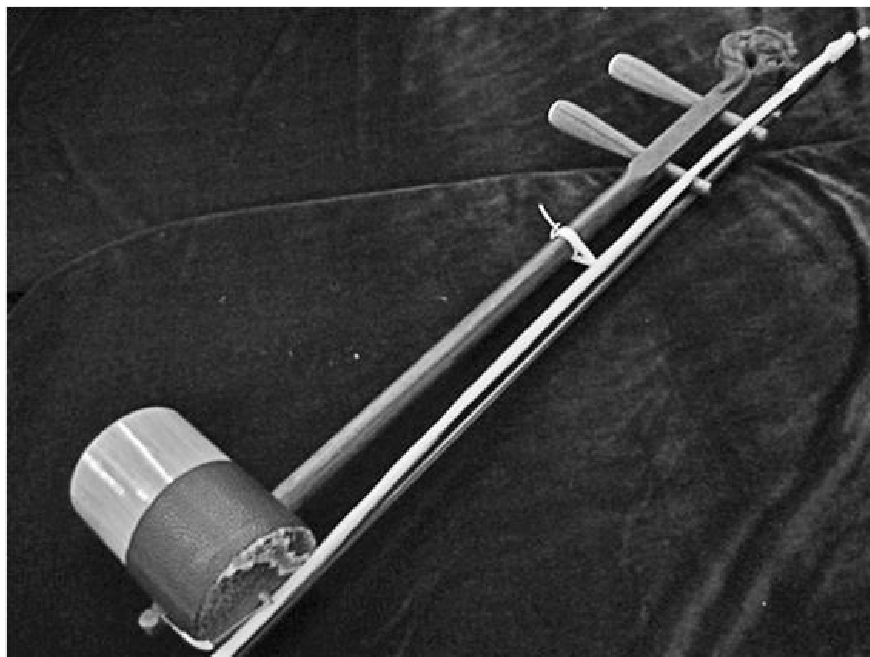
龙舟的旋律和伴奏比木鱼复杂一些，它比木鱼多一对锣鼓，多按广州方言的九声唱出，自然成调。其唱词是以七字句为主的韵文体，分起式、正文、收式三部分。起式和收式常用十字为一句的唱词组成，以三、三、二、二分顿。正文是七字句，不分顿，句数不拘。起式、收式结束音为合；正文句式中的结束音较自由，但结束句的结束音一定要回复上音，然后接收式。作为民间曲艺的龙舟，传统上只能由男艺人演绎，后被粤剧、粤曲吸收作为曲牌使用、成为粤剧歌谣体唱腔的一种后，其唱腔被粤剧音乐所吸纳，常于其他板腔中穿插使用，不分男女腔。粤剧舞台上的龙舟，只是吸收其曲调，取消小锣鼓伴奏，作为纯粹清唱的曲牌使用。龙舟用正线演唱，属散板，节拍自由，不用弦索伴奏，行腔简单、干脆。

龙舟曲调生动通俗，形式灵活，格律自由，强调流畅，乡土味浓郁，抒情叙事均宜。流动卖唱者多唱吉利颂词的短篇，固定设点卖唱的艺人则多唱有完整故事情节的中长篇。龙舟歌中的中长篇曲目，不少直接把木鱼书拿来作龙舟歌演唱的。辛亥革命前后，革命党人曾推行过“社会龙舟”“政治龙舟”，编写出不少宣扬民族民主主义思想的作品，著名曲目有《广东禁赌纪念歌》《庚戌年广东大事记》等。一些有即兴

创作才能的艺人，也经常把一些社会恶习、贪官污吏丑闻以及时事新闻等自编自唱。



竹提琴



二弦



长筒

二、南音、粤讴与粤剧音乐

木鱼、龙舟和南音、粤讴的产生和粤方言的特殊性分不开，以粤方言白话为基础的简单说唱，吸收外地的唱书形式，而成为有组织、有条理的新说唱文学，其唱词格式、唱段结构大体相近。广府民间曲艺中的说唱南音不同于福建的弦管南音，特指产生于清代乾隆、嘉庆年间，发源于广州，流行于珠江三角洲及香港、澳门等一带的都邑城镇，在粤方

言区广泛流播的广府民间说唱形式。

南音旋律婉约优美，具有浓郁的广府地方色彩。清乾隆晚期，广州被指定为全国唯一的对外通商口岸后，经济迅速发展，城市人口不断增加，风月场所也兴旺起来。当时，珠江中画舫楼船的广州帮、扬州帮、潮州帮三足鼎立，各显神通：扬州帮擅长南词，得书会文人代为编写唱本；潮州帮以潮曲取胜，集各地歌谣于一身；广州帮以木鱼和小曲为主，稍处劣势。在行业竞争中，因可唱小曲有限，龙舟又不适合女性演唱，因而广州帮的歌女便与诸多“顾曲周郎”一起，在木鱼、龙舟的基础上，吸收南词和潮曲所长，经文人的加工逐渐创造而来。南音孕育产生在清代乾隆嘉庆年间，形成之初没有专名，只是被笼统称为“木鱼”或“扬州”或“广腔”。清道光时期，叶瑞伯的《客途秋恨》问世后，南音开始在坊间广为传唱。其堂兄叶廷勋《西关竹枝词十首》中有：“东邻西舍月当楼，多少良宵狎冶游；银甲冰弦挑拨处，风流人解爱扬州”；“金碧交辉映水窗，月台邀月枕珠江；夜阑款乃渔家曲，不是潮腔是广腔。”可见当时南音仍被称为“扬州”“广腔”。后因这种全新的说唱形式是以粤方言入腔，为了与其他戏棚官话等外省传入的北音相区别，才改称南音，沿用至今。

早期传唱与勾栏画舫中的南音，唱词典雅，曲调哀怨缠绵。因粤语俗称妓女为“老举”，也把旧时烟花女唱的南音称为“老举南音”。后来，南音流入坊间，由瞽师演唱，加入更多草根俚语，韵味越发浓郁，也初具乡土气息。这种街头卖唱的盲人所演唱的南音，被称为“地水南音”。“地水”的说法源自《易经》，因盲人的职业多为卖唱和占卦算命，地水就成为盲人的代称。地水南音最初用于沿门求乞，或街头坐小凳上演唱，或被请到酒楼、茶楼、烟馆、妓院、私人寓所献唱谋生。地水南音大多由瞽师或师娘（失明女艺人）讲唱，抒发个人坎坷遭遇、离愁别绪，其语言“生鬼”，比木鱼、龙舟更有节奏感，文辞也更优美，以七字句为主，每句八拍，朗朗上口，并出现了《观音出世》《蔡中兴修整洛阳桥》《背解红罗》《玉葵宝扇》等由木鱼改为南音演出的曲目。

南音伴奏乐器简单，沿门乞米者或手持椰胡，或在胸前缚一短小古筝以右手拨弦，外加拍板；唱堂会时，则加入秦琴、洞箫、扬琴、三弦等。

20世纪二三十年代，地水南音盛极一时，当粤剧从戏台官话逐渐改白话为舞台语言时，南音的唱腔被粤剧音乐所吸纳，成为粤剧歌谣体唱腔的一种，常于其他板腔中穿插使用，称为戏曲南音，又称为舞台南音，至今仍大量出现在粤剧、粤曲中。舞台南音经文人雅士修改，更具文学性。舞台南音不分男女腔，有慢板、中板、流水板和快板等板式，其腔调有本腔、扬州腔（也称为飏州腔）、梅花腔（也称“苦喉”）几种。粤剧中的南音唱腔比较简单、缓慢，音色古朴、优雅。粤剧的南音，多用椰胡为主奏乐器，配以洞箫、筝（琵琶或扬琴）、秦琴等。事实上，一部粤剧、一首粤曲之中，板式非常多变，全曲通常夹杂着很多不同曲体（各种板腔、牌子、小曲），粤曲艺人演唱南音时，唱腔亦和传统南音有所不同。在音调上，舞台南音吸收了扬州腔，比较高越；地水南音则低沉摇曳，更为耐听。

南音比木鱼、龙舟的音乐性更强，节奏感更佳，因而作为独立的曲种出现在舞台上的机会很多。有音乐伴奏、快板与过门音乐，伴奏乐器有扬琴、椰胡、筝、洞箫、琵琶、三弦、月琴、秦琴和鼓、板等。南音唱词是以七字句为主的韵文体，可加虚字衬字，平仄声韵要求比较严谨和规整。南音分起式、正文、收式三部分。起式分上下两句，上句结束音为“尺”或“合”，下句结束音为“合”或“尺”。也经常用一句散板作为起式句，结束音“上”。正文唱词两节为一句，上下两句共四节，结束音分别是“尺”“尺”“上”“合”。收式只有一句，结束音为“合”。曲首，又名起式，上下句体；本调，又名为正本，四句为一段，可反复变化；尾声又名收式，由本调的后半句加尾句而成。调式有正线（合尺线，类似秦腔的“花音”）、乙反线（苦喉，类似秦腔的“苦音”）两种。唱腔板式有慢板三叮一板，即一板三眼、流水板。唱段前奏俗称“板面”，短的前奏或过门则称“短序”。

南音演唱技艺全靠口授，清道光进士孔继勋根据失明艺人钟德所唱南音旧曲所编成《今梦曲》是唯一一本南音曲集，内容多以《红楼梦》为题材。钟德晚年在香港托《华字日报》再加整理为《增刊今梦曲》出版。早期南音传唱范围多在文人雅士之中，传统作品也多是伤春怨梦之作，曲目绝大部分是中短篇，短的百余字，长的不超过两千字。其中以叶瑞伯创作的《客途秋恨》和何惠群创作的《叹五更》等最为流行，迄今传唱不衰，因具有鲜明的艺术特色和较高的文学价值而被后人称为"南音双绝"。

其中，《客途秋恨》更是成为具有时代穿透力的母体，被多次改编为其他艺术品种。"凉风有信，秋月无边。睇我思娇情绪好比度日如年。小生系缪姓乃是莲仙字，为忆多情嘅歌女呀叫做麦氏秋娟。见佢声色以共性情人赞羡，佢更兼才貌仲的确两相全。今日天隔一方难见面，是以孤舟沉寂晚景凉天。你睇斜阳照住嗰对双飞燕，睇我独倚蓬窗我就思悄然。耳畔听得秋声桐叶落，又只见平桥衰柳锁寒烟。"这段耳熟能详的南音，只因香港电影《胭脂扣》里张国荣和梅艳芳的痴情演绎而入心入骨。实际上《客途秋恨》最早是由清嘉庆年间学者缪艮所作的词曲名，其内容是叙述当时妓女们的生活与心境凄婉的情形，据说曲词委婉，且易于传唱，因而盛传一时，后被南海人叶瑞伯在清代道光年间重编《客途秋恨》。20世纪20年代，编剧家黄少拔以该曲为故事线索，将男女主角附会为缪仙、麦秋娟，又将其他历史人物牵扯在一起，改编成粤剧《客途秋恨》。为发挥原来的名曲效应，他按剧情需要将原曲修改作为主题曲，仍然用南音来演唱。不料该剧由白驹荣首演之后，观众虽对于剧情反应冷淡，但白驹荣所演唱的主题曲《客途秋恨》却家喻户晓，成为白驹荣代表作。

从南音到粤剧，再因粤剧主题曲走红又写成粤曲，《客途秋恨》还一次次被改编搬上银幕，被黎北海、陈皮、洪淑云、许鞍华等一代代粤语电影导演拍成电影。第一部《客途秋恨》的电影1931年3月26日首映，由香港影片公司出品，中国电影先驱黎北海编剧导演，是香港第一

部把民间故事搬上银幕的电影，亦是香港第一部改编自粤曲的电影。《惊回晓梦忆秋娟》和《客途秋恨》两曲都出自粤剧《客途秋恨》。第二部是1936年1月28日首映，鹦鹉影业公司出品，在香港利园山南粤片场拍摄，陈皮导演，主要演员是粤剧演员白驹荣、关影怜等。片中白驹荣和倩影侬合唱《客途秋恨》《胭脂井》两首曲，弥补了前片声音方面的缺憾，记录下了白驹荣的粤剧唱腔。另一同名电影《客途秋恨》1949年8月27日首映，洪叔云导演，新马师曾、周坤玲主演，但故事情节与前两片略有不同，片中有新马师曾演唱的《客途秋恨》。最为有趣的是，从单纯故事改编的粤语电影《客途秋恨》到许鞍华的香港电影《客途秋恨》，已经从情人别离的话题，转移到讲述异乡异客身份认同以及关于两代人理解和体谅的故事。作为导演许鞍华的半自传作品，电影体现出导演早年辗转中、日、英多地的真实经历，多种文化在片中形成鲜明对比。电影中并没有使用南音《客途秋恨》，而是重新创作了一首同名的主题曲。南音《客途秋恨》则成为文化背景镶嵌片中，可见这首最初出自南音的说唱作品已成为原乡文化的象征而存活于广府人的血脉之中。

粤讴，是继木鱼、龙舟、南音后又一种用粤方言演唱的广府民间曲艺形式。粤讴发源于广州，主要流行在珠江三角洲城乡，用纯正广州方言创作和演唱。其又名越讴，别称“解心”，孕育产生在清代乾隆嘉庆年间，是在木鱼和龙舟的基础上发展起来的曲种。最初粤讴只是珠江上的“疍户”中操脂粉生涯的珠娘所唱。清嘉庆年间，珠江河上的珠娘们在南音、龙舟的基础上，通过变其调，创出一种短调的歌体新声，初名解心腔（简称“解心”）。据陈徽言《南越游记》中记载：“南中土曲有二种，一曰摸鱼，二曰解心。摸鱼良家妇女类能歌之，解心则唯珠江花舫及勾栏中群艳歌焉。”后来，以冯询、招子庸为代表的一批文人，对这种歌体进行了加工，并按这种歌体创作出大批作品，使这种歌体进入成熟阶段。晚清文人赖学海在《雪庐诗话》中记述：“粤之摸鱼歌、盲词之类，其调长，其曰解心，摸鱼之变调，其声短，珠娘喜歌之道意。先

生以其语多俚鄙，变其调为讴。”清道光八年（1828）招子庸以《粤讴》为名出版了一个收有120首作品、并附有曲引和方言凡例的曲集，在社会上产生了巨大影响。一些文人学士步其后尘，争相撰写，作品均称为粤讴。这样，原本是书名的粤讴，便逐渐成为这种新歌体的名称而被沿用下来。

粤讴原本是无伴奏的徒歌，清末民初出现以粤讴为业的失明女艺人师娘后，则逐渐发展成自弹自唱，以琵琶或三弦伴唱，也有用扬琴、洞箫、椰胡等。粤讴唱曲前，常用琵琶等乐器伴奏，先弹一段乐曲作为开场引子，类似江南的弹词说书。粤讴大多是百字左右的短篇，最长千字，其唱词结构脱胎于七言韵文，以四句为一组。大量使用方言俚语，通俗易懂。唱词字数自由灵活，但必须符合平仄押韵和受严格的节拍束约，若有一字一词拗口，就难以成讴。粤讴作品数量繁多，但正式出版的只有三本：除招子庸的《粤讴》外，还有1901年署名香迷子编撰的《再粤讴》68首和1923年珠海梦余生编撰其本人创作的《新粤讴解心》112首。

1828年出版的招子庸《粤讴》共97题，121首，过门、引子、谱子一应俱全，可用琵琶伴唱，也可清唱，由广州澄天阁刊刻出版。一般人认为，番禺人冯询应是最早开始粤讴创作的文人。他自幼跟张维屏问道学诗，曾任饶州知府、南昌知府等职。冯询的诗稿有2000多首，删订留存400多首。不过他的粤讴作品，据说因为被他尽皆毁掉，故无存。后来，不少重印者为了慎重起见，将《粤讴》同时冠以招子庸和冯询两人之名，以避偏颇。该曲本内容除少量作品写本人遭遇、感怀身世外，多为描写男女爱慕之情、青楼妓女沦落凄苦之作，在客观上反映了对现实生活的强烈不满。文词典雅，杂以大量的方言俚语，雅俗共赏，其中以《解心事》《吊秋喜》传唱较广。1904年，英国人金文泰将《粤讴》译成英文，改名为《广东情歌》在英国出版。20世纪20年代，居澳门的葡萄牙人将《粤讴》翻译成葡文，寄回葡国刊行。20世纪，日本横滨市立大学的波多野大郎教授也曾将《粤讴》附刊在其《华南民间音乐文学研

究》一书中。

《粤讴》全部采用粤方言写的，使用了大量俗语俗字，甚至没加注释。其中《船头浪》一曲："船头浪，合吓又分开，相思如水涌上心头。君呀！你生在情天奴长在欲海，碧天连水水与天挨，我地红粉点似得青山长有变改。你睇吓水面个的残花事就可哀，似水流年又唔知流得几耐，须要自爱，许你死后做到成佛成仙，亦未必真正自在。罢咯，不若及时行乐，共你倚遍月榭风台。"又比如《解心事》："若是解到唔解得通，就讲过阴骘个便。唉，凡事检点，积善心唔险，你睇远报在来生，近报在目前。"《结丝萝》："清水灯芯煲白果，果然青白，怕乜你心多。……圆眼沙梨包几个，眼底共你离开，暂且放疏。"傅惜华称："此书共录小曲120余阕，纯以粤中方言，贯串而制。"可见，粤讴的特点在于粤方言俚语的运用。他又评论道："此集俗名《解心》，其曲音悲似柔，其词意婉而挚，真所谓凄人肝脾，哀感顽艳。此集初出，纸贵一时，画楼灯舫，谱入声歌，闻至今犹盛传之。"

粤讴在一板三叮的基础上可增加为一板七叮的独特的赠板唱法，节奏特别缓慢，旋律格调沉郁，委婉哀伤，演唱时大多选用琵琶、扬琴、椰胡、洞箫、胡琴等一两件乐器作伴奏。粤讴的唱腔后来被粤剧音乐所吸纳，成为粤剧歌谣体唱腔的一种，常于其他板腔中穿插使用。由于传统粤讴唱腔冗长单调，故现代粤剧唱腔中经常使用的，是按传统粤讴的旋律特点、句式和结束音重新编创的新粤讴，其唱词句式结构与南音基本相同。但较多的是，只把粤讴腔调融入梆黄板式中使用，其行腔较南音更为婉约缠绵，不分男女腔，但女角较为少用。

清末民初至20世纪20年代前后，省、港、澳以及珠江三角洲地区兴起歌坛（粤曲）。当时的粤剧与歌坛相互吸收、相互影响、相互促进。除以上介绍的木鱼、龙舟、南音、粤讴外，还有板眼、芙蓉、咸水歌等广府民间说唱形式进入粤剧唱腔中，称为粤剧音乐中的歌谣体，从而使粤剧唱腔更加丰富和发展，更为俚俗化，更具地方特色。

板眼一板三叮，曲调诙谐、活泼，多为男腔所用，彩旦偶尔用之。其唱词结构有起式、正文、收式。起式和收式有多种形式，句数一到四句不等。除起式及收式外，大多数是七字句，两个七字句为一联句。理论上正文分四节，每节分四句，每句收音依次是仄声、阴平、仄声、阳平。每节收句一定要在阳平声，不可在阴平声。各句结束音分别是“上”“工”“上”“士”，收式句士音上加小腔结束。

“芙蓉”或称“芙蓉腔”，包括【芙蓉中板】【减字芙蓉】【花鼓芙蓉】【水鬼芙蓉】【咸水芙蓉】【白榄芙蓉】等多种曲调。芙蓉腔原为湖南民谣，后传入广东，为粤剧所吸纳。湖南又称芙蓉国，此腔因此得其名。芙蓉唱腔一般不用伴奏，到落句时才接奏过门。芙蓉除中板用一板一叮外，其余皆用一板三叮。不分男女腔。【芙蓉中板】实是【梆子中板】拉芙蓉腔，其唱词句格与【梆子中板】同，上句落音“尺”，下句落音“上”。【减字芙蓉】唱词为五字句，上句落音“尺”，下句落音“合”。【花鼓芙蓉】是将小曲跳花鼓旋律和芙蓉腔糅合而成，前半部是跳花鼓固定曲调，按曲填词，后面接芙蓉腔的下句作结束，落音为“士”。【咸水芙蓉】前面用咸水歌，后面接芙蓉腔收。【白榄芙蓉】的头尾和【花鼓芙蓉】唱法一样，中间加插了一段“数白榄”。

咸水歌是广东渔民操当地方言演唱的一种渔歌，又称“白话渔歌”。主要流传于中山、珠海、番禺、顺德、东莞、台山等珠江三角洲地区。这些地区由于地处海边，因而称咸水歌，有独唱、对唱等形式。咸水歌的曲调，一般都是随字求腔，结尾处有固定的衬腔。歌词为两句一节，每句字数不拘，每节同韵，各节可转韵，曲式结构为上下句。它风格独特，活泼、欢快、高雅，极具岭南特色。后为粤剧所吸纳，成为歌谣体唱腔之一种。

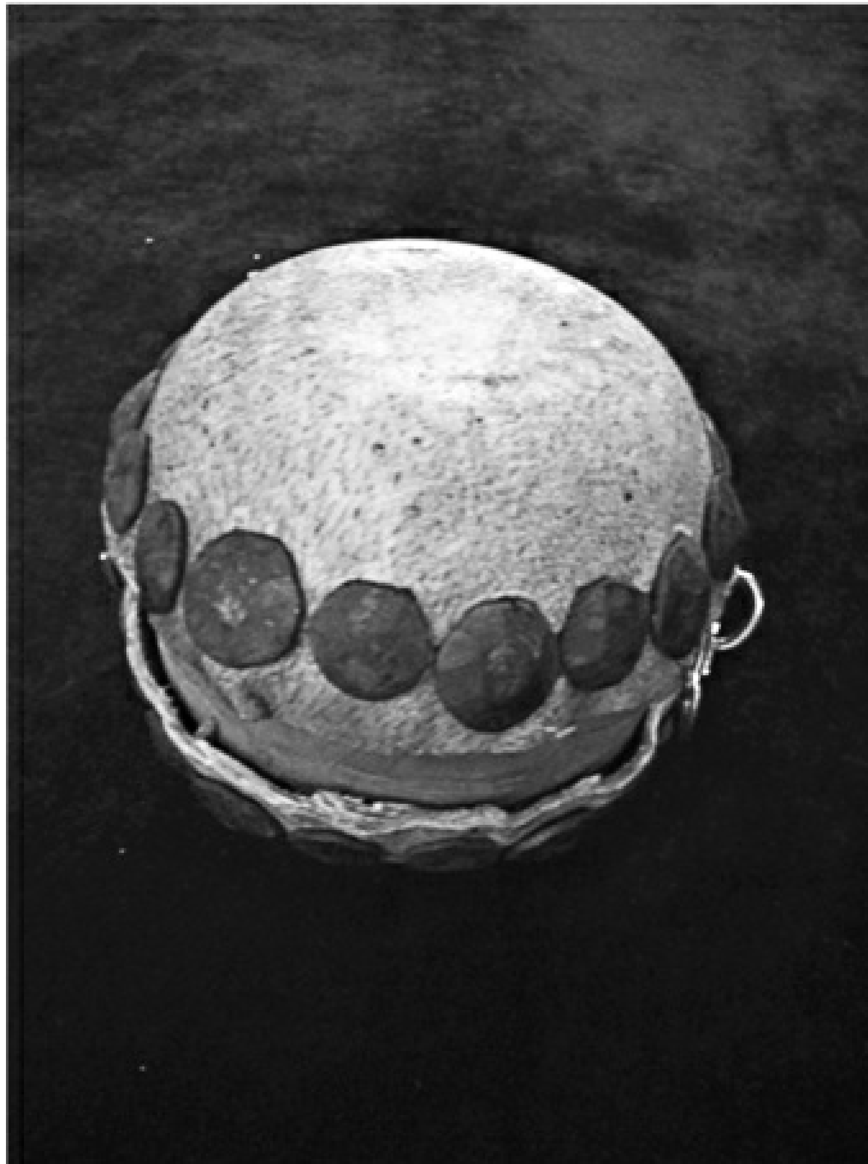
也有学者认为木鱼、龙舟、南音、粤讴等广府民间曲艺与疍歌有关“木鱼亦称摸鱼，其实为摸鱼歌。唱龙舟自是与水上人有关。而稍后有南音歌腔，腔口规整，不排除有江南南词的影响。但粤语系的歌谣既

夹杂了水上疍歌的因素，因而所谓南音的歌腔亦很难说是排除了疍歌的影响。清代晚期，广州珠江河畔或西关荔枝湾的花艇画舫素以声色见著，珠娘歌唱更是盛极一时。粤讴歌唱借疍歌或咸水歌稍变而填词，其早期歌腔的感叹词语已尽见其中关联，而招子庸的友侪为之作《序》，亦直言其事。是故粤讴与疍歌之关系，实在无可置疑”。

珠江三角洲的疍家人在水上唱的是疍歌。疍歌是疍民即兴所唱的歌谣，又称咸水歌、咸水叹、叹歌、叹姑妹、白话渔歌，单从名字看来，就可以看出它们与近海之水的渊源。广州疍歌至少有六百多年的历史，明清两代尤为兴盛，咸水歌之名是在清代普遍传开。清初“岭南三大家”之一的梁佩兰曾有两首名为《粤曲》的小诗：“春风试上粤王台，锦绣山河四面开；今古兴亡犹在眼，大江潮去复潮来。”“琵琶洲头洲水清，琵琶洲尾洲水平；一声欸乃一声桨，共唱渔歌对月明。”咸水歌一般由上下两句组成一单乐段，或由四个乐句组成复乐段，有独唱、对唱等形式，但多数为对唱形式。对唱采用男女互答形式，问答双方的曲式结构一样，男唱前两句，女唱后两句。男的结束句多有“姑娘嘿”一语；女的结束句则多有“兄哥”一词。传统的咸水歌内容以情歌为主。清末及民国初期，每逢中秋有渔船结集珠江江面以互唱咸水歌斗歌的习俗。



文锣



双皮鼓

三、粤曲与粤剧音乐

广义的粤曲包括各种广府民间曲艺，狭义的粤曲则是唱曲类声腔复合型曲种。它不是由单一的曲艺声腔发展而来的，它是曲艺声腔与戏曲声腔融合的产物，既吸收了木鱼、龙舟、南音、粤讴四个曲种，又吸收了粤剧的梆黄及部分牌子，把本地曲艺和戏曲的多种声腔融为一体，成为唱曲类声腔复合型曲种。19世纪中晚期诞生于珠江三角洲地区的粤曲

只有百来年历史，但在广府文化“折中中西、融合古今”的地域特性驱动下，尽显开放性和兼容性，较少保守性和凝固性，使曲种得以迅速发展壮大。粤曲既具有传统曲艺的特征和韵味，又具有较浓郁的地方风格和时代气息。粤曲重唱功、轻说表，重腔调、轻念白，曲牌板式丰富，唱腔音乐多彩多姿，悠扬动听，深受粤广府民众喜爱。

粤曲、粤剧和广东音乐三者关系密切，相互吸收和融合。粤曲音乐在板式和曲调等方面基本和粤剧相同，在表演形式上，除清唱外，还有粤曲说唱、粤曲弹唱、粤曲表演唱等分类。粤曲特别强调唱功，突出声腔艺术，有其独特的风格和创造。粤曲音乐大约可分为自成体系的七个类别：梆子、二黄、牌子（以曲、高腔、吹腔等的曲牌填词演唱）、说唱（包括龙舟、木鱼、南音、粤讴、板眼等）、小曲杂曲、广东音乐（包括器乐演奏和器乐曲的填词演唱）、锣鼓。分平喉（男角平腔）、子喉（女角专用腔）、大喉（男角高腔）三种主要喉腔。

清道光初年，八音班在广府地区十分盛行。无论是戏曲伴奏、街头卖艺还是婚丧喜庆都需要，这种乐队演奏的乐曲，叫作“八音”“行街音乐”或“座堂乐”。徐珂著《清稗类钞》中称：“八音者，以弹唱为营业之一种，广州有之。”据清光绪三年（1877）的不完全统计，从业人员达五百多人，仅广州即有二十多个八音班。民间八音班、四吹或两吹、锣鼓柜及各种乐社比比皆是，每逢节日喜庆，庙堂神诞或红白二事，赛龙舟、醒狮、飘色等必大吹大擂、热闹一番。清代同治八年（1869），广州副都统杏岑果尔敏在他的《广州土俗竹枝词》中这样描写道：“拍板抓稳鼓乱敲，唱来个个嗓音高；摸渔歌儿龙船调，咧嘴扬头使劲嚎。”

“锣鼓柜”和“八音班”这两种活动形式都以演唱粤剧音乐为主要内容。八音班早期先是以清唱粤剧为主，后来才发展为大八音，在唱的基础上加上便服边唱边舞。据说最初的八音班是从西秦班子中分离出来的，所以民间又称八音班为西秦班子，称八音班活动为唱西秦。八音班的人数一般由8至30人不等，除参加民间的喜庆、迎神等活动演唱外，

还常到农村或小城镇演出。他们不但擅长于乐器的吹、拉、打，并且还兼唱生、旦、净、丑。可以说，八音班的成员是乡间的业余音乐家，有自己的音乐社和粤剧社。还有一些较小型的八音班将乐器放置在一个如花轿模样的大柜里，演奏时抬着柜边行边唱，他们纯粹以吹奏粤剧曲牌为主，只奏不唱，这种形式民间又称锣鼓柜，主要从事酬神演唱，兼营红白二事及祭祀礼仪音乐，因事集而成班，全部成员都妆扮成像粤剧舞台上的小武模样，边走边奏。他们演奏有分工，小唢呐代表女声，大唢呐代表男声，其余的全部乐器作伴奏，事毕则散而务农。锣鼓柜和八音班发展到辛亥革命前后，逐步扩大成员增加到24人，20世纪20年代末最为鼎盛，以佛山镇为据点，最多时达30个班子，巡回演出于各县城镇。到20世纪30年代中期，由于女伶的兴旺，大八音班便日渐趋衰落。

粤曲吸收粤剧腔调始于清末中晚期的八音班。粤剧是戏曲艺术，其艺术特征是唱、做、念、打。八音班则只唱曲，不做戏，不带表演，故只着重吸收粤剧的腔调。八音班演唱全套有各种人物和故事情节的节目，是使用一人多角、一人多腔的艺术手法去演绎。这类全套节目，也不是完全没有口白和对白，而是把说白压减至最低限度，而且这类口白和对白全是以角色的身份用第一人称说出，没出现脱离角色用第三人称的长段的说或表，故其重点仍在于唱曲。近代的粤曲，说白的分量更少了，而不少独唱曲根本就不出现口白。按照黎田的分析，粤曲应完全归入唱曲类。

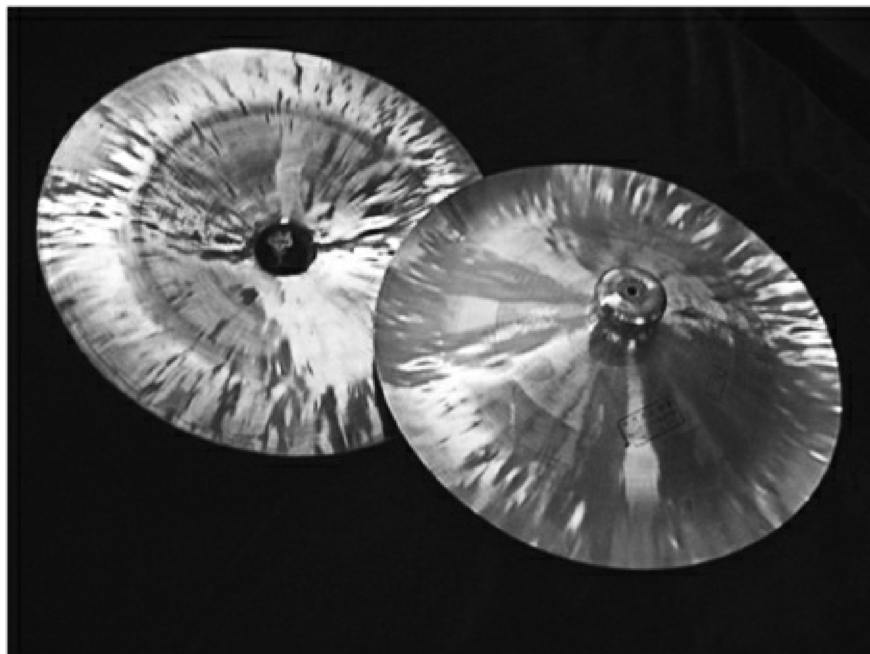
粤曲早期曲目来自粤剧脚本，直到师娘时期才开始积累起本身特有的曲目。同治初年，广府地区开始有失明的民间女艺人（亦称“瞽姬”“师娘”）演唱粤曲。清末至民国初年，广州粤曲歌坛出现不少失明的男女艺人，其中男性艺人（称为“瞽师”）仅占少数。师娘们自弹自唱，起初唱的都是道地的木鱼、龙舟、南音、粤讴等民间曲艺，运用一人多腔和一人多角色的艺术手段，把复杂的故事情节和众多的角色人物，表演得绘声绘色，引人入胜。演唱场合主要在酒席间进行，以琵琶、扬琴、胡琴等伴奏，演唱者要同时兼唱生、旦、老生等。辛亥革命

前后，失明师娘已逐步为明眼的女伶所取代，粤曲进入了历史上全盛的女伶时期。女伶们吹、弹、打、唱件件精通，人才辈出，竞创新腔，流派纷呈。从这个时期开始，粤曲演唱产生了新的变化，和师娘的最大不同是演唱和伴奏分开，清唱替代了清弹唱，采用粤剧同样的乐队建制进行伴奏（称为“拍和”）。这一时期，不少乐师既是乐手，又是粤剧、粤曲唱腔的设计和创作者，因此乐队的地位提高。在演唱曲目方面，多取材于粤剧或是仿效粤剧主题曲的模式撰写新曲，有时也把广东音乐的曲调填上词，使粤曲、粤剧和广东音乐经常出现同腔同调的情况，曲目也慢慢地变成基本用第一人称或第三人称的体裁。

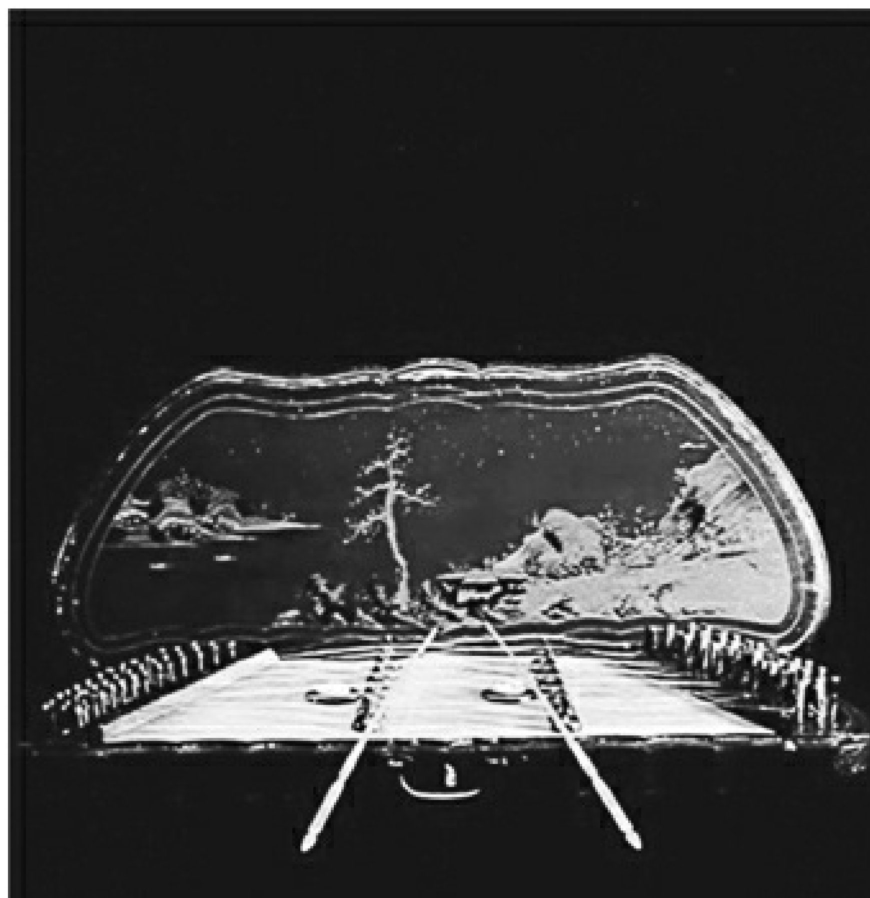
粤曲作为广府地区三大民间表演艺术之一，和粤剧、广东音乐一同构筑了广府族群及粤方言地区民众的娱乐图景及审美模式。粤曲、粤剧、广东音乐不单单是文艺样式和娱乐方式，更重要的是其身上所承载的广府人血脉相融的文化认同和族群记忆，更蕴涵广府文化精神品格，折射出其作为广府族群文化遗产的重要价值。

第二节 粤剧与广东音乐

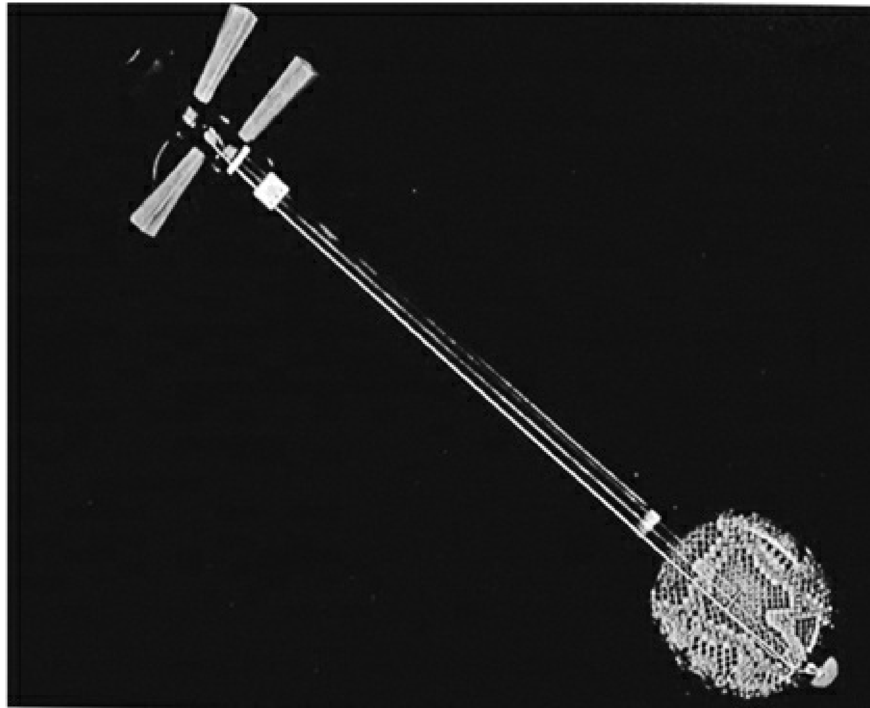
明清时期，广府地区出现了第三次北人南迁入粤的移民高潮。中心地带广州及珠三角的人口增加，农业、手工业、商贸发展空前，经济繁荣，一方面民众的文娱需求增大，另一方面在迁徙的同时也促进了南北文化的传播。当时，广府地区的文人受中原文化的影响，喜操琴、吹箫、击磬者甚众，琵琶、月琴、三弦等最为受欢迎。据《广东通志稿·礼乐》所载，当时广府地区的文人雅乐中“唯俗乐，胡乐则有之。民间多奏月琴、胡琴与琵琶、三弦之属”。赖伯疆认为《广东通志稿》所记“胡乐”乐器，就是月琴、胡琴、琵琶、三弦。此外，广府民间出现的民间文艺活动，都是最初由外地传入，然后逐渐粤化，形成粤俗。屈大均的《广东新语》是最好的见证，“粤俗好歌，凡有吉庆，必唱歌以为欢乐”；“其歌也，辞不必全雅，平仄不必全叶，以俚语土音衬贴之”。中原南传的士大夫礼乐思想和广府地区中下层文人的礼乐观构成了广东音乐的文化精神基础，而丰富的社会民间文化背景，为广东音乐创造了广泛的社会基础。



广镲



蝴蝶琴



三弦



月琴

广东音乐是我国近现代有较大影响的地方乐种之一，也是最具广府文化特色的民间乐种，产生并流行于广府民系的粤语方言区，后逐步发展为具有独特南国情调的通俗化大众音乐。广东音乐在风格上、艺术形式上、音乐语言上受到中原古曲、江南民间小调、梆子、二黄、西皮、昆曲、八音班、锣鼓柜、南音、龙舟、粤讴等诸民间艺术品种的影响，与广东民间音乐、粤剧音乐和粤曲有着千丝万缕的联系。中原古乐、昆

曲牌子、江南小调及陕西秦腔、湖南丝弦等流传到广府地区后和本地民间艺术相结合，经过漫长的孕育孵化逐渐从戏曲音乐伴奏中独立出来，形成了纯器乐化的民间器乐——广东音乐。

近代珠江三角洲虽为富庶之地，民间文艺品种丰富多样，但广东音乐的出现到成熟不过百年左右。因广府地区远离中原政治中心，不受传统历史包袱的牵绊，加上地处对外通商口岸与外来文化接触较多，相对而言自由发展的可塑性较大。广东音乐在这样特定的社会条件和文化背景下，一方面吸收了本土民间音乐和外来音乐为基础，民间八音班的《大开门》《小开门》《陈世美不认妻》等曲经一些文人雅士改编后都成为广东音乐的经典曲目。锣鼓柜和八音班是广东流行最早的民间器乐演奏形式，可以算是广东音乐在民间形成与普及的重要载体。另一方面又吸收了西方音乐的元素，逐渐形成具有独特风格、鲜明特点的独立地方乐种。同时，广东音乐中的许多音乐元素，又直接影响着粤剧、粤曲等艺术品种，与民间艺术水乳交融。从乐器方面，一般而言，琵琶伴奏粤讴，古筝为南音随奏，二弦、唢呐等主要在戏曲中使用，喉管多用于梵音、佛曲伴奏，这些民间的乐器构成了广东音乐的演奏基础。作为标题性音乐，广东音乐中的创作曲目占绝大多数，十分丰富，有乐谱可查的累计近千首，这在全国地方民间乐种中是罕见的。传统的广东音乐大部分是有关风花雪月、鸟语花香等描绘大自然景色的作品，可以理解为借景抒情的创作手法。

广东音乐与粤剧音乐密切相关。其中，硬弓、五架头等称呼和表述是最后的实证。早期粤剧在发展过程中，担负伴奏任务的乐队常常演奏一些过场音乐、过场谱子、过场和小曲，以满足观众和粤剧本身需要。后来，这些演奏逐渐从戏曲伴奏音乐中脱离出来，成为独立的音乐表演形式，成为广东音乐的雏形。同时，初期的广东音乐和粤剧音乐有着密不可分的关系，有时还要两个角色兼而有之，其乐器组合、使用的乐器基本上和粤剧的伴奏乐队相同，其音乐风格也相对粗犷。最初为适应戏曲舞台演出的需要，粤剧所用乐器为二弦、竹提琴、小三弦、月琴、横

箫，俗称“五架头”，这五件主要乐器被称为架头乐器，其他则为下架乐器。因此，五架头的领奏者称为上手，其余称为下手、二手等。粤剧乐队俗称“棚面”，最初为九人，其后又增加一人共十人，包括：上手箫（笛）、笛（唢呐）、月琴；二手箫、笛、三弦；三手二弦、大钹；四手掌板；五手打大锣；六手打大鼓；七手、八手、九手、十手主要是做替手工作。

粤剧所用的乐器包括管乐和弦乐。

管乐器：大笛，即大唢呐。主要用来吹牌子。笛子，即小唢呐。因音调比较高，由于演员的嗓音不高，很难用上。喉管，有长筒、短筒之分。短的音色较刚，长的宜于沉兀苍凉的曲调。短筒是由梵音吸收进来的，长筒是后来改造的，比较常用。箫，北方叫笛子。粤剧的箫，横吹的叫横箫。直吹的前后共六孔叫洞箫。

弦乐器：二弦，用两根粗弦，形如京胡，发音比京胡嘹亮，是舞台伴奏的主要乐器，故名头架。定弦要视所唱曲调的不同而异，如唱梆子是用“士工”线，二黄调则用“合尺”线，反二黄则用“上六”线。竹提琴，跟二弦一起，有共鸣作用的一件重要乐器。它以粗大的竹管作琴腹，不蒙蛇皮而代以桐板，发音仿如河南梆子的板胡。较低的音是“尺士”或“工士”，它的定弦是固定的。月琴，四根弦分两组，用“上六”定弦。三弦，用厚的蛇皮来蒙琴鼓，琴腹的孔口直径空间不大，故发音近听起来则似混浊不清，但声音能达很远。用“上合上”调的定弦。以上是在粤剧舞台上历史最长的几件乐器。

以下是大约在20世纪20—30年代加进来的乐器。椰壳胡琴，是民间的乐器，属低音乐器之一。秦琴，古名“双清”，是由潮州音乐吸收来的，用“合尺”调定弦，1927年开始用于舞台。秦胡，以秦琴的琴腹作鼓，蒙以桐板，改成两弦的拉奏乐器，发音低沉，但比椰壳更宏壮，仿如北方的大低胡，1930年创制。扬琴。琵琶。低音琵琶，琴腹空间比桃琴更大，外形仿如琵琶，发音低沉宏壮，有如西洋乐器的低音大提琴。

筝。二胡，子弦用钢丝，两膝挟着琴筒来拉奏，1924年之后用于舞台。秦琴、桃琴和低音琵琶都是本土创造的。20世纪20年代以前的粤剧伴奏，主要是以硬弓的二弦、提琴、三弦、月琴、箫、笛、唢呐以及几件打击乐器，组成伴奏乐队，粤剧行话称为棚面。20年代以后，粤剧的文戏增多，表演更侧重唱腔，于是伴奏乐队逐渐增加其他乐器，如喉管、扬琴、小提琴、萨克斯等。小提琴差不多和扬琴、秦琴等民族乐器同时搬上舞台，从此西洋乐器便一步一步占了粤剧棚面的主要地位。这些乐器的使用，也意味着粤剧音乐伴奏和广东音乐一同进入“软弓时期”。

反过来，广东音乐和粤剧音乐体系也是在彼此的发展历程上相互交融吸收，不断发展的。粤剧音乐体系包括板腔体、曲牌体、歌谣体、小曲、新曲等。其在发展过程中吸收了许多民间的流行曲调，又反过来把广东音乐的《昭君怨》《雨打芭蕉》《饿马摇铃》等一类器乐曲子以任意采取其中若干句填词的方式收入其中。粤剧艺人们习惯把粤剧音乐中的广东音乐称为“谱子”或“小曲”。这与广东音乐源自粤剧“过场谱”“谱子”等观点可以互证。实际上，在民间戏曲音乐发展历程中，两种艺术互相影响，相互依存，是较为常见的。这些进入粤剧音乐体系的广东音乐，经过粤剧舞台上数十年来的广泛传唱，在观众中影响甚大。部分曲子以某句唱词命名，如《流水行云》一般被称为《郎归晚》。京剧《夜深沉》、江南小调《无锡景》、苏北民歌《苏武牧羊》等，甚至影星周璇所唱的《街头月》《四季歌》《天涯歌女》等歌曲，也被粤剧音乐体系所吸纳。后来，这些音乐同样被改编成广东音乐，因此在伴奏乐器方面，粤剧音乐体系和广东音乐的乐器及形式，可谓同宗同源。

广东音乐发展中最重要的形成和成熟时期，一般被称为“硬弓时期”和“软弓时期”。其中，硬弓时期从19世纪末到20世纪20年代初，该时期的广东音乐具有使用具有典型农业社会的特点的传统乐器，以粗弦硬弓、发音响亮的二弦为主要乐器，辅以竹提琴、三弦、月琴、横箫。因这样的乐器组合所演奏出来的音色高亢硬朗，故谓之“硬弓五架头”。早期广东音乐来源广泛，不仅有粤曲、过场曲，还有杂曲等，有的

是“加花”改编，有的是直接衍变。其中著名的《雨打芭蕉》，乐谱初见于1917年左右的丘鹤侍编著的《弦歌必读》，是广东音乐早期优秀曲目之一。在这一时期，有据可查的广东音乐先驱和早期开拓者中有一定历史影响的是招子庸、何博众、严老烈、丘鹤铸等。该时期形成了广东音乐既保存传统音乐又有新鲜感的审美特点，并初步形成了以“轻、柔、华、细、浓”为特色的乐种风格。广东音乐的软弓时期从20世纪20年代初到20世纪30年代末，该时期特色乐器主要有高胡、椰胡、喉管、秦琴等。高胡以其特有的花音、滑音、衬音等特色，成为广东音乐乐队中的灵魂乐器。期间，出现了广府人自发形成的群众性民间乐社，俗称为“私伙局”。在这一时期，广东音乐随着粤商和广府人的移居开始在其他地区传播，在上海、沈阳、天津、广西、西安及延安，甚至香港等地都建立了民间社团。软弓时期广东音乐出现了许多改编创作的名曲，并出版了许多曲谱集，最著名的是广东番禺沙湾的“何氏三杰”——何柳堂、何与年、何少霞和“四大天王”——吕文成、尹自重、何浪萍、何大傻。该时期的广东音乐以其清脆明亮的音响色彩、华彩活泼的旋律风格、兼容并蓄的创作手法、广泛的音乐内容，表现出强烈的平民意识、世俗化的美学特色，进一步深化“轻、柔、华、细、浓”的乐种风格特点。

陈卓莹曾为广府地区的音乐活动情况作了归类总结，并对民间音乐人员分工结构进行了归纳：

（一）普福，粤剧的伴奏人员的总称，俗称“棚面”“场面”。

（二）普贤，指曲艺（粤曲）伴奏（拍和）的人员，并作为这种组织的专称。

（三）席华，指为酒楼妓馆的花筵唱局伴奏的人员，也作为这类人员组织的专称。

（四）敬善，成员主要是八音班人员，边唱边奏，有时还随剧情表

演，如大八音、小八音、丧乐、婚乐、坐堂吹、马步吹、民间仪仗队、大十番等，也是这类人员和组织的称谓。

（五）湛贤，专门为作佛曲、道坛一南巫伴奏的醮师们的组织。

（六）趣贤，指由三五个男女组成的小队伍沿街卖唱的组织。

（七）女伶，指专门在城乡歌坛清唱的女艺人。

从以上民间音乐艺人的分工结构可以看到，粤剧、粤曲和广东音乐这种艺术形式虽在音乐构成上你中有我、我中有你——木鱼、龙舟、南音、粤讴的唱腔和旋律被粤剧、粤曲所吸纳，自然在音调、风格、乐器等方面对广东音乐产生影响；因此，反映在音乐演奏人员和组织分工上还是有一定差别的，至少是在行业内部也存在类别的边界。木鱼、龙舟、南音等作为民间流传的说唱为主的艺术形式，对广东音乐这一纯器乐演奏的类别而言，现在还很难找到直接而明确的影响。相区别的是，粤讴作为在文人化程度较高的民间曲艺形式，从现实证据来看，无论是音乐曲谱、乐器使用，还是伴奏开始的引子、乐曲中的过门等形式，无疑都对广东音乐产生过重要作用。

第三节 粤剧与南派武术

早期的粤剧演出，多在农村的露天戏棚进行，受演出场地的客观条件及观众的审美趣味等因素制约，多演历史题材的武戏，往往大锣大鼓，形成火爆、热烈、粗犷、激越的表演风格。随着粤剧进入城市剧场，由武戏为主转向文戏为主，由侧重武功技巧转向侧重唱功，表演风格也大有不同。戏剧家田汉归纳出早期粤剧具有“热情如火，缠绵悱恻”的艺术特色，“缠绵悱恻”指的是粤剧文戏唱腔的软糯与滋味，“热情如火”则指向粤剧武打戏的火爆与劲道。实际上，粤剧的武场功架与南派武术关系密切。佛山作为粤剧的早期活动中心，早期粤剧剧目正是以“工技击”的武戏为主。同治《南海县志》中描述“本地班者，院本以鏖战多者为最”。南派武术与粤剧武艺紧密结合，红巾军起义的领袖之一李文茂就是粤剧名伶，李小龙的父亲李海泉是粤剧四大名丑之一，粤剧名伶关德兴拍摄了近百部《黄飞鸿》，促使尚武精神更广泛地传播。



一、南派武术

南派武术流布于长江以南，与北派拳术风格迥异。佛山，地合西北二江之流，从外省来者，皆问途于此，为广州西南部交通要道，历来为兵家必经、必争之要地。历史上佛山曾是经济繁荣富庶之古镇，明清时期为中国四大名镇（佛山、汉口、景德、朱仙）之首，位居“四大聚”（北京、佛山、汉口、苏州）的第二聚。清光绪年间，佛山梁赞之咏春拳、鸿胜武馆的张炎之蔡李佛拳已负有盛名，并出现洪、刘、蔡、李、莫五大门派的洪拳、刘家拳、蔡家拳、李家拳等主要拳种。而佛山之所以成为岭南南派武术中兴之地，除佛山人民具有历史悠久的习武之风外，其堡乡建制统治薄弱的特殊政治，商贾云集、手工业发达的商品经济及神诞、秋色赛会、舞狮等独具地方特色的民风武俗都推动了佛山南派武术的兴盛。佛山成为南派武术的中兴之地，涌现出多位在中国武术史上享有盛誉的南派武术大师，如蔡李佛拳的陈亨、张炎、陈盛、李苏、梁桂华、谭三、雷灿、钱维方，咏春拳的梁赞、陈华顺、陈汝棉、叶问、吴仲素、阮奇山、叶准以及国际武术明星李小龙，洪拳的黄飞鸿、林世荣、林祖，少林拳的梁细苏，梅花桩的李铭清，龙形拳的林耀佳、曾根，白眉拳的刘少良、仇太生，太极拳的曾坤、区荣钜、黄颖心、郑玲、潘炎流等武术名人。

佛山地幅狭小，地势平坦，天然防御条件差，且地处广州西南部交通要道，历来为兵家必争之地，居民为求自保，很早就形成习武强身以自卫御敌的传统。佛山隶属南海县，是南海县吏治之下施行堡乡建制，朝廷设有官吏负责征粮纳税。佛山地方事务由地方豪绅、归乡官僚主持，自然佛山市镇的防御也是地方责任之一，加之富豪、乡绅的保家护院之需，故而组织团练维护治安，聘请各地武术教师教习武术护院蔚然成风，佛山富庶之地更是胜于其他乡镇，也吸引不少外地武师到佛山担

任护院、团练教师。

明代，在珠三角一带已有讲武性质的社学存在。清朝初年尽管朝廷对民间习武有诸多限制，但社学毕竟是封建统治阶级培养人才的文教机构，便得以继续存在。参加社学的除文人外，还有农民、手工业工人、小商贩、商店伙计和城市贫民。平时通过社学训练武艺，非常时期可用以防守御敌，推动群众练武之风。这些民间形形色色的社学虽不是正式的武术馆社，但激发了人们的尚武精神。当时，清政府虽禁止民间私造武器及民间传习武术，而作为市镇的佛山仅有广州派驻少数官吏及兵卒，基本上靠地方团练自治，因而成为集聚反清力量的最佳之地。伴随反清势力的秘密潜入佛山，一些武功精湛的武林人物也来佛山发展势力，如洪门中的洪拳高手，咏春拳、蔡李佛拳传人纷纷到佛山传艺授徒，扩展势力。反清的武力主要依靠武术，洪门等反清组织也以传承洪拳为主，武术训练是必操之艺，这便带动了佛山的习武风俗。

佛山经贸的繁荣，一方面吸引四方富商携资来此，行业齐全，凡有一技之长者在佛山都可以找到就业的机会；另一方面对于以武术作为谋生手段的武林人士也是理想之地，不少外地武林人士也携技来佛山或为传艺，或为谋生，使得佛山武馆林立，一派武术兴盛景象。佛山的手工业相当发达，工场作坊林立，如冶铁、纺织、陶瓷及农产品加工等行业极为发达。手工业工人以出卖个人的血汗劳动为生，身强力壮劳作是他们生存的本钱和保障，而通过习武可以强身；手工业工人属于社会的下层，常饱受不同阶层的欺负，习武可以防身自保，加入武馆为他们寻找到靠山，不易为人所欺；还有就是作为来自各地的这些社会底层人士，通过习练武术，加入武馆，成为拳种流派中的一员，使他们寻找到了自己的精神寄托。习武成为一条凝聚情感的纽带，失业落魄之时拳友可以济助相帮，生活无着之际拳友可以互助扶持，漂泊无宿之时武馆暂可为栖身之所，习武既可强身，又可安身立命，因此当时这些手工业工人多喜好习武。众多的手工业工人的习武之风，必然带动佛山专业武师的兴起，大批本地及外省以教习武艺谋生的专业武师汇聚佛山，其中不乏深

怀绝技的各派宗师，同时带动了武馆的发展。武馆的激烈竞争，激励着武馆各派武师刻苦修炼以提高本派拳技。武馆之间的比武较量，使得各派武艺得以提高，又促进了佛山习武之风盛行，咏春拳宗师梁赞就是通过与各派高手的切磋而成为咏春拳王的。

清代的洪拳、咏春拳、蔡李佛拳均以佛山为基地得以迅速发展，尽管这些拳种并非佛山本地拳种，但这些拳种却都以佛山为发扬地，以佛山显于武林。洪拳，传说是南少林弟子洪熙官所创，其实是洪门内传习的一种南拳。洪拳在佛山代表性一脉为黄泰、黄麒英、黄飞鸿、林世荣，其中黄飞鸿、林世荣对清末已日渐式微的洪拳的振兴乃至广泛流传是功不可没的，至今粤港澳及世界各地流传的洪拳多为黄飞鸿、林世荣一脉。咏春拳，于清代咸丰、同治年间传入佛山，历代传人不乏宗师级代表人物，其创始于何时何人何地目前尚有多种说法，尚待于考证，但咏春拳显盛于清代佛山的梁赞是无异议的。梁赞师承的黄华宝、梁二娣为佛山第一代咏春传人，梁赞传其子梁璧及陈华顺、卢桂、梁奇等，此后咏春枝繁叶茂，分出不同支流，均代代不乏高手，被称为“咏春使者”的叶问师承陈华顺、梁璧。叶问门下高足辈出，其中就有以中国功夫扬名世界的功夫之王李小龙。叶问将咏春拳从佛山带到香港，并推向世界，为咏春拳的国际传播作出了非凡的贡献。蔡李佛拳在清道光年间取代了广东五大名拳的地位，成为岭南武术的最大流派，其中也以佛山得以发扬。张炎于咸丰元年在佛山创立鸿胜馆，其传人有陈盛、雷灿、黄宽、张三炳、李恩等，陈盛后继任馆主，鸿胜拳馆成员逾万，为当时中国最大的武馆。

中国武术南拳北腿的传统格局，实际上反映了南北人种体态在地域差距下所发展出的不同武术技术风格：北方人高大，腿脚较长，善于以腿击敌；南方人相对体型较为矮小，发挥手法多变，快速进攻，长于拳斗。“南派拳术多工于细腻，讲究近身短打，沉桥大马、步法沉稳、以声催力，讲究贴身近战取胜。”珠三角地区的人种身型特征限制了搏斗的一些因素，使得南派武术不得不利用重心降低、宽阔扎马以求稳固，

增强腰马合一，锻炼桥手硬度和多变以求快速进攻，运用吐气发声以内劲鼓气，克服自身体型上的不利，以追求破敌求胜之技。因此，南派武术在技术演练风格与技击理论上均有浓厚的地域特色。南派武术的技术风格讲究上肢手臂“桥法”多变，重视下肢“马步”稳固，宽阔扎马，吸蓄闭气，呼气发声，以声助威，气势雄浑；少于跳跃，轻于起腿，技击动作朴实无华，攻防讲究实用。其技术表现为桥法多变，十分重视“桥”的力量与硬度，下盘马步要求开阔的“四平大马”，如洪拳早期之四平大马或占地不大的“窄马”，如清晚期传入的咏春拳之“二字钳阳马”。而南派武术的这些特点，也在粤剧武技上有所体现。粤剧的南派武技，直接来源于南派武术。其作为粤剧表演艺术的重要特征，包括“打真军”“六点半棍”“打五件”等武技，和“呕真血”“玩肚”“耍牙”等特技表演，以及跟斗、把子等武功技巧。

木人桩是南少林武僧日常练功用的器具。据《粤剧大辞典》介绍，木人桩按照人体的眼、心、腹三个身体正面的主要部位，设计三只伸出来的木桩手，每只长约35厘米至40厘米；另外还有象征人腿部的木桩脚。传入戏班后，粤剧艺人练功时把木人桩立在红船地艇的船头，供武场艺员练功之用。活动的人与固定不动的木人桩搏击，行内称“埋桩”。过去凡是戏班红船，都立有木人桩，供练功使用。武术界向有南拳北腿之说，南拳就是以手进行搏击的拳术，桩手是练习者训练过程和训练技艺的统称。练功者按照既定套路向木人桩发起攻击，埋桩的招式有108个，分开六个单元，每单元有18个招式。包括有：“上步入马”“左右手捶”“推山塞海”“二龙争珠”“左右开弓”“双龙出海”“大象拨草”“黑虎偷心”“美人照镜”“拨草寻蛇”等，每个动作连成一气，全套桩手108式练完约需20分钟。桩手讲究力度和马步，有很强的实用技击作用，是传统粤剧武戏中“手桥”的基础训练手段。当年红船的艺人，特别是武生、小武、二花面、六分等武行演员，经常练习此武功项目，成为传统粤剧南派武技训练项目。粤剧前辈陈非侬在《粤剧六十年》中提到：“老一辈的粤剧伶人，都学过功夫，都有一定的武艺，有些还身怀绝技。粤剧伶

人学习武艺，一方面用来强身自卫，一方面是职业上的需要。因为不少粤剧功架和排场，不少剧目，如果没有一定的武艺基础，是无法掌握，无法表演的。”

二、粤剧南派武技

明清时期，广东分为十个州府进行管治，以现在的阳江市为分界，东北面有六个府，俗称上六府；西南面有四个府，俗称下四府。下四府地区的戏剧活动一直十分兴旺，粤剧尤有深厚的群众基础。在粤剧形成和发展的过程中，下四府地区由于过去交通不够发达，与上六府及各地的艺术交流较少，粤剧传统的呈现状态和表演程式相对较为稳定。此外，广场艺术时期，粤剧多以动作幅度较大的形体表演为主。因此，下四府一带的观众亦形成了追求强烈视角刺激的舞台效果的审美习惯。这些都促使下四府地区的粤剧演出，在排场艺术和南派武技的承传和展示均较为完整的传统，保留了“打真军”“呕真血”“吊辫”“大过山”“双照镜”等传统特技表演，最终形成了重武不重文，重打不重唱，热烈、火爆、粗犷的表演风格，也被称为下四府粤剧表演风格。



莲花座

广东下四府一带的观众特别喜欢看武戏，下四府粤剧戏班为迎合观众的喜好，演出的粤剧多为武打戏。因此，小武演员的身价就较其他行当为高，对他们艺术上的要求也特别严。戏行内有一种不成文的规矩，就是小武都必须掌握“打真军”“呕真血”“过山”这三项武技。打真军是表演用真兵器对打，呕真血是特技，过山是表现演员在桌椅上的身段和难度技巧。广东下四府和广西一带的粤剧小武，过去都能熟练地表演这三项武技，彼此展开良性的艺术竞争，不断地发展技巧的难度和创新表演招数。事实上，传统的粤剧表演多是通过具有特色的表演排场把套路保留下来，传统粤剧的表演套路基本上是以武功招式的内容命名，如“打四星”“打五件”等；或以表演排场的名字命名，例如“大战”“乱府”等。粤剧戏班艺人过去将一些群体性的武打场面和一些由五军虎表演的杂耍性的群体技巧，都称为“全武行”。它包括下列几个方面：其一是传统粤剧例戏配套演出的“场胜败”“开套”表演；其二是戏中的群体“荡子”，以及“乱府”“打和尚”“打闭门”等南派武打表演排场；其三是传统例戏《香花山大贺寿》中“倒大树”“插花”等含有丰富南派武技表演的场面。因为这些表演都是由戏班中的武行演员负责，同时又可理解为这些演出片段全部是武打场面，故也称全武行。

粤剧戏班惯把武场戏的开打称作“打嘢”，而使用真的军械开打，那就叫作打真军。打真军主要使用的兵器有单刀、大刀、剑、三节棍、枪、匕首、钢叉等。在打真军过程中，有严格的套路，要求主角和配打的五军虎配合默契，表演者根据角色和情节的要求，很多时候会在舞台上袒胸露腹以示粗豪，经常夹杂一些硬气功的表演，显示角色刀枪不入，亦以此展现演员有过硬的真功夫。打真军是传统粤剧颇具特色的南派武技，过去在广东下四府一带，小武演员必习此项武技。但因为打真军在舞台上表演时有一定的危险性，难度较大，而且需要多人长期在一起合作训练才能演出，所以此项武技现已极少在粤剧舞台上展现。

粤剧南派武技徒手搏击招式统称“手桥”，是将南派武术实用性技击运用到舞台上的传统粤剧表演特色。演员在舞台表演徒手搏击过程中，

有“牛角锤”“挂锤”“左右刹踭”“猋龙”等招式；对打双方按南拳的套路，沉肩垂肘，突然右手反腕同时从胁下向对方攻击，相互勾缠在一起，力度相等，谁也不能轻易拉开，在外形上恰似一座弧拱形的渡桥模样，故戏班艺人称之为手桥。因为在南派徒手搏击对打开始时往往以手桥作导引，使用得较多，所以就以手桥作为舞台上南派徒手搏击时对打的统称。也有一说是，双方的右手同时向对方攻击，绕缠在一起，广州话“绕”与“桥”，两字音相通，故称手桥。传统粤剧武戏，除了袍甲戏的把子外，几乎凡是武戏，都会运用手桥表演，表演排场中的“打闭门”“打和尚”“打擂台”“乱府”等，更是以手桥对打为主的排场。

南派把子功“十棍”相当有特色，也是与南派武术密切相关的舞台表演。表演时，对打双方各执一根木棍（多用蟠龙棍），面对面站在舞台，一般正主（胜方）站在衣边，对手（负方）站在杂边；双方均用两手执木棍中间进行对打。正主先以棍头从右方向左斜上方击去，紧接再用棍尾从左方向右斜上方击去；接着连用棍头攻击对方左下方，棍尾攻击右下方；对方以相应的动作依次迎击。然后正主将棍头从上而下击压对方头顶，对方用横棍架住，正主抽棍回来击向对方胸部，对方横棍下压；正主调转棍尾同样上下再连击两次；最后用棍头棍尾分别上下各击一次，这样对打双方的木棍一共连续快速交击十次，故称“十棍”。正主以十棍攻击对方时，脚步随着每一棍上前一小步，连续追击对方，对方配合着快速后退。十棍表演时多不用锣鼓配合，以突出两棍相击之声，增强武打的紧张激烈气氛。除使用木棍对打外，也有用枪按十棍的套路方法表演的。

梅花桩原是传统武术的训练方式，后被粤剧南派武技所吸纳运用。在粤剧《武松大闹狮子楼》一剧中，就运用了梅花桩的武技表演，节奏紧凑，气氛热烈。梅花桩原是把数条一定长度的木桩按梅花的形状固定竖立于地上，练功者跃上木桩之上，按照规范好的步法和拳术格斗套路，进行武功练习。后在比武中，为了增加难度，就利用梅花桩这个形式进行生死相搏。随着粤剧由乡下进入城市剧场，为了解决在剧场舞台

上竖木桩不易的困难，更为了使梅花桩的武技表演更符合戏剧情境、更趋合理，粤剧前辈艺人就将舞台上的桌子反过来，桌面着地，四脚朝天，更在桌底部中间多竖一脚，使之形成梅花桩的形状，演员跃上去，仿梅花桩的步法，以手桥对打，配以“金鸡独立”“大鹏展翅”“丹凤朝阳”等多个舞台表演架式，增加了观赏的美感；并用高难度的跟斗翻下，将惊险、紧张、激烈的搏斗与剧情紧密结合在一起，大大发展了传统梅花桩武技。

“照镜”是广东下四府一带粤剧戏班演员在武戏中经常使用的一项武技。在舞台正面放置一张靠背椅，演员正向或斜向椅子，助跑，跃起，腾空，在空中转体180度，双腿屈膝盘坐在椅子上扎架。如果是由女演员扮演女角色表演这项武技，虽然是同样的动作，但戏班艺人又称它是“莲花座”。这是因为传说中的观音菩萨是盘腿坐在莲花之上普救众生，而这项武技结束时的扎架也是盘腿而坐，两者在外形上相似，因此女演员做这项武技就叫莲花座。随着粤剧武戏的发展，表演难度逐步加大，表演形式不断丰富，照镜也有多种发展和变化。“高台照镜”是指在高台上表演照镜，如是两位表演者一起表演则称作“高台双照镜”。在桌子前多放一张靠背椅，把横在面前的桌子比作“山”，腾越而过就是“过山”，坐在椅子上就叫“过山椅”。最为复杂的是“骑人椅”，舞台前方横向等距离排列七张靠背椅，第一位演员上场表演照镜，盘坐在第一张椅子上扎架，第二位演员助跑跃起腾空，从第一位演员的头上飞越而过，转体落在第二张椅子上盘腿扎架，后面的演员依次顺序表演，腾越的距离越来越远，难度越来越大，最后选戏班中武功最高、翻腾最好的第七位演员，腾空飞跃越过前面六位表演者，坐到第七张椅子上。因为连续地做照镜表演，因此又称为连环照镜。

20世纪50年代末，时任广州粤剧团总团长的著名小武靓少佳，与广州青年粤剧团团长、名武生罗剑飞合作，编排出一套供青年演员南派武技训练专用的组合。该组合一共分12个段落，故称“十二点拳”。其中包括有南派手桥对打的各个基本要素，如：“一二三”“牛角捶”“八插”“叒

龙”“伥鸡脚”“挂捶”“破牌”等基础南派武技招式。此武技最大的特点是把戏班传统实用性武技与粤剧舞台表演有机地结合起来，赋予身段美感，使传统南派武技广泛地运用到舞台实践中去。当时广州青年粤剧团的演员每天都要上南派课，每课必习十二点拳。对南派武技在粤剧舞台表演的传承和发展起到积极的作用。

粤剧小武关德兴，有一手令人叫绝的南派武功，演出时火爆投入，从不欺台。在演出《神鞭侠》时，他在台上用鞭抽打远距离的一排烛光，百抽百中，令举座沸腾。他饰演武松在狮子楼与西门庆对打时，竟将飞刀掷向戏台旁边木柱，刀插木柱，抖动不止，引来如雷掌声。20世纪30年代，他有感于当时粤剧戏班热衷于引进被称为“打北派”的京剧武打表演技巧，于是创造了一套名为“打五件”的南派武打组合，作为粤剧南派武技应练习的基本功。

“打五件”这一粤剧南派特有的群体性武打组合，采用岭南民间五样生活用品作为武器：一是桥凳，二是担挑，三是竹箩，四是八仙台，五是匕首，创造性地把这五样物品加入到粤剧舞台的开打中去。表演打五件，其剧情发生的环境必须安排在茶楼、食肆、村边、榕树头等地，用作开打的这五件物品分别摆放在舞台四周；表现剧中人在情急中随手拿起身边日常生活与人交手，使观众感到自然可信，表演充满浓郁的生活气息。第一是打桥凳。本来武术就有打桥凳的传统，而且已经形成了技击套路，传统粤剧借鉴了武术套路，并以舞台身段和跟斗技巧给予美化，使它除了原来的实用性外，更加注意舞台的观赏性。第二是打担挑，由五个五军虎各手执担挑攻击正主，主要突出担挑对打时相互碰撞发出清脆的声响，要求击打的力度要均匀，碰击的快慢速度要有规律节奏，将激烈的武打变成悦耳的敲击乐章。第三是打竹箩，四个五军虎各执一个竹箩，分站四角攻击正主，将激烈紧张的武打寓于轻松滑稽之中。第四是打八仙台，其套路与舞台上高台对打相同，最后要求演员跌到桌子上，桌子受到演员下坠的重力，立即散架碎毁，是技巧难度极高的舞台表演。第五是打匕首，是将武术和杂耍结合起来表演，场面惊

险。直到20世纪50年代，仍有剧团表演打五件，其中以下四府小武老天寿、杨镜波较为出色，可惜现已失传。

然而，半个世纪以来，粤剧的武打戏越来越少，生旦戏越来越多。舞台上武生打的全是北派武功，在京班面前没有任何优势，粤剧南派武艺后继乏人。高台照镜、蝴蝶双刀、木人桩、梅花桩、踩沙煲、叠罗汉……粤剧南派武功擅长在热闹中体现高超的技巧。早期粤剧多在乡村演出，演员生活艰苦，表演风格古朴粗犷。乡间地形空旷，演员唱腔激越，百里可闻。由于舞台简陋，演员更注重动作，表演火爆、豪迈，观众也喜欢追求强烈的视觉冲击。传统粤剧的武打套路自成体系。北派追求身段美，轻灵飘逸。南派则雄浑有力，硬桥硬马，追求对打的逼真效果。白驹荣在《四十年来粤剧表演艺术的变化》中说："南派武功有它的独特风格，老叔父老前辈穿起盔甲表演将对将的大战，他们的寸度准确，靶子轻快，英姿勃勃，表现有力，看来俨然战场交锋，大获观众的赞赏和喝彩。这是与平时的苦学苦练分不开的，没有长期苦学苦练是办不到的。"

前几年，以粤剧南派绝技高台照镜为卖点的新编粤剧《梦·红船》首演，便因为其饱满的南派武打、粤味浓郁而受到广泛欢迎。该剧以高台照镜为重要推手，其悬念设置环环相扣，引人入胜。剑影班原班主在表演南派绝技高台照镜时高台失手，伤重不治。其徒邝三华虽会高台照镜绝技，却因跛了一足无法登台，但他始终热爱粤剧、心系剑影班，卖掉家产，重置红船，继承师傅遗志，立志振兴粤剧、振兴戏班。他聘请的角儿超剑郎虽演技上乘却因不会高台照镜而最终得不到观众认可。为恢复高台照镜绝技，邝三华敲断跛足、再接断骨，最终使剑影班高台照镜绝技再现舞台，声名鹊起。

粤剧《梦·红船》中，吊足观众胃口的高台照镜，出现在全剧的高潮。红船子弟为了不让日本鬼子霸占红船，上演一出戏中戏《火烧黄天荡》，邝三华手持火把表演高台照镜，跃上船头，扔下火把，和鬼子同

归于尽。而剧中邝三华一段唱词，似乎也唱出了这个时代粤剧人对于传统技艺濒临失传的心声：“这高台，又岂止技艺争斗？它是我大戏人搭就的高楼。须知道南派大戏我独有，祖宗的绝艺要保留。万众期待重抖擞……若我南派大戏少了自己的绝艺，拿什么与人比拼呢？广府大戏，没有绝技，就只有沉沦！”评论者高度评价该剧称：“既表现了粤剧南派武打表演艺术的魅力，又将之与咏春拳等中国武侠功夫结合，表现形式上吸收了武打电影的特点，是一部开拓戏曲表现领域的成功之作，这种成功的创新对于作为世界级非物质文化遗产的粤剧是非常可贵的。剧中邝三华断腿再续的情节，很容易让我们联想到京剧武生泰斗盖叫天断腿再接的故事，戏曲演员这种对待艺术精益求精、苛求完美的精神，在粤剧《梦·红船》中得到弘扬，既表现出对先辈的敬意，也表现出当代粤剧人对艺术的执着追求。”“过去当下，现实与舞台，南派武艺的命运在戏里戏外形成互文，相互交织。”

结 语 一方水土一方戏

粤剧素有“南国红豆”美誉，又称“广府大戏”，是广府地区第一大剧种，并流播于两广、港澳及海外有广府华人居住之处。粤剧由多种外来戏曲声腔与广府本土艺术形式不断融合丰富而成，烙刻着广府文化的地方印记，流淌着广府文化的历史血脉。

本书从广府民系与广府文化的形成入手，探讨粤剧声腔与广府文化发展、粤剧演剧习俗与广府民俗、粤剧传播特点与广府族群流动、粤剧艺术形态与广府民间文艺等之间的紧密联系，书写用一方水土所培育出的一方戏。

粤剧对于广府族群而言，不单是一种娱乐方式和文艺样式，更重要的是体现着族群文化认同的审美活动与文化记忆，蕴涵着这片土地上最深层的精神品格和普世情怀。首先，粤剧从外来声腔南来入粤开始到本地班出现，从粤剧改良到进入城市戏院，均清晰地传递出广府文化特有的开放、包容、善变的文化属性；其次，在时代变迁和时岁更迭中，粤剧逐渐形成了自身的艺术特色和演戏习俗，从粤剧神功戏演出到粤剧例戏，从粤西年例到粤剧福地，依旧能够见证粤剧在广府民俗文化中的重要地位；再次，追踪粤剧在两广及港澳地区的流播到粤剧在旧上海的轨迹，及粤剧在东南亚、北美的海外传播与广府移民间的渊源，可以清晰地看到，在地理上远离广府文化区域的飞地上，粤剧依旧以其乡音乡情紧密联系着广府族群；最后，剖析粤剧声腔演唱与民间曲艺中木鱼、龙

舟、南音、粤讴间的融合化用，细数粤剧音乐伴奏与广东音乐纯器乐演奏间的相互关联，粤剧南派武技与南派武术两者的互动吸纳，以及粤方言中那些来自粤剧的行话、谚语所留下的印记，展现粤剧以广府民间文艺为养分的强大包容度。

通过以上四个方面的论述，本书尝试跳出过往仅仅把粤剧作为一种传统地方戏曲、作为舞台艺术进行审美认同的狭窄视野，而是把粤剧所蕴涵的广府民系的身份认知、价值观念、族群精神等因素提升到文化认同的层面，由此充分肯定粤剧在广府文化中的重要价值。

民系文化不是一天之中形成的，民系群体特点也不会在一夜之间变化。广府人的灵活、开放、务实、求新，至今仍然渗透在广府民系人群的行动和思维表现中。广府人具有敢于探索和尝试的拼搏精神，视野较为宽广，思路较为开阔，商品意识和价值观念较强。在近代发展中，无论是经济还是文化，广府人均走在与潮流接轨的前列。粤剧其灵活多变、兼容并蓄、敢于尝新的文化精神和审美传统，都与广府文化中易于接受外来新事物，敢于吸收、模仿外来文明，并将传统文化与之相互融合的本质特点分不开。没有广府文化的浸润，粤剧就不可能称为一个富有地方特色的剧种。广府文化的灵活、开放，使得外来声腔得以被本地化，本地的民间歌谣和武术得以被吸纳；广府文化的务实、求新，使得粤剧在地方化的过程中，涌现出一批新剧目，大批西洋乐器如小提琴、大提琴等被吸纳，表演上借鉴话剧和电影。

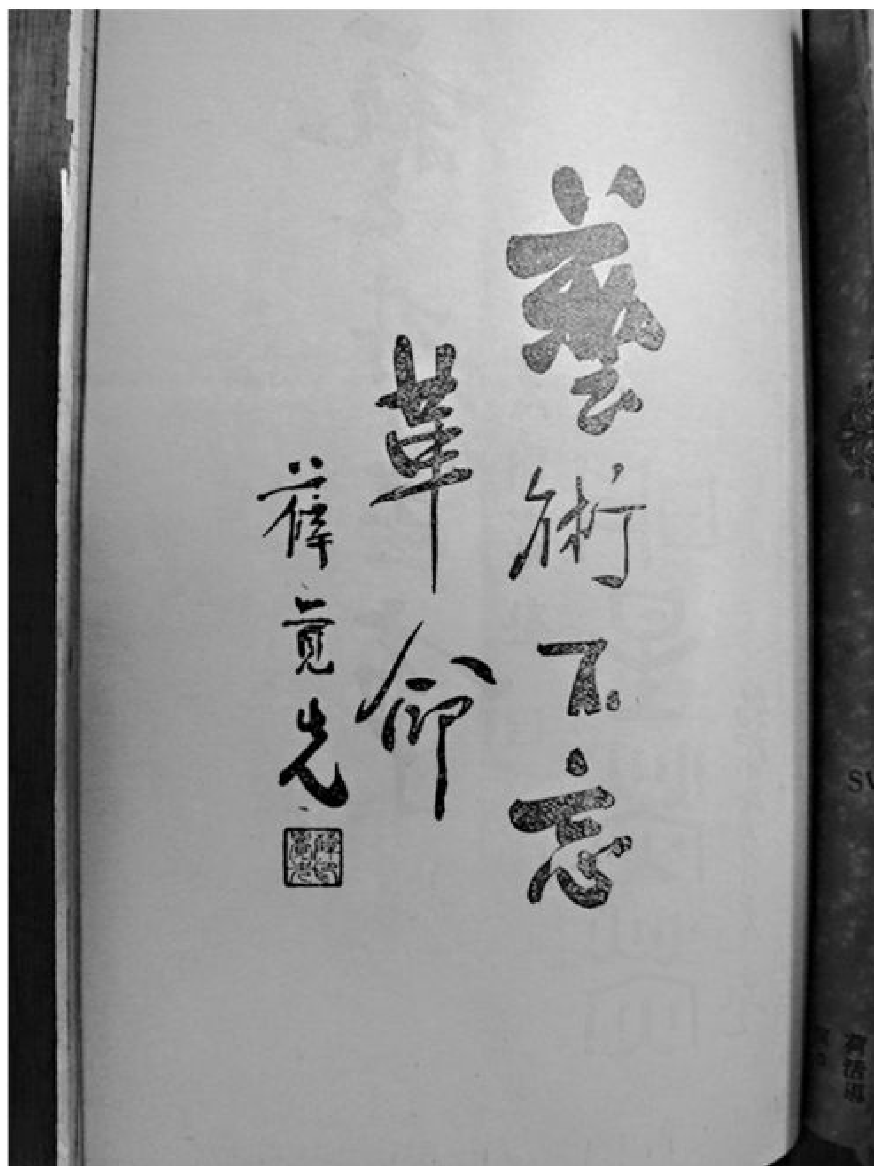
广府人的革新精神，也使得粤剧在戏曲改良的过程中，比其他剧种更为大胆。以一代粤剧大师马师曾和薛觉先为例，他们均在20世纪30年代提出了粤剧改良的口号。

1931年春，马师曾应聘到美国旧金山演出，行前他精心编印了《千里壮游集》带往美国，书中也透露了他逐步形成的新剧观：“近年以来，中外的交通，多么利便，生活的变迁，多么剧烈，我们的伶人，依然死守着什么场口步武的成法，什么靶子演唱的老例，纯粹用图案做脊

稚，决不能站起来自称艺术，在此电影戏和舞台戏竞争激烈当中，哪有不一败涂地的道理呢！”1933年马师曾从美国归来后，更提出了变革粤剧的鲜明观点：“一方固须效他方之长，一方仍须保存粤剧之精华，从而发扬之，斯始有效也。”

1936年8月，薛觉先组织觉先旅行剧团到新加坡巡回演出三个多月，行前编印《觉先集》，即《觉先旅行剧团特刊》。该集发表了薛觉先本人撰写的他的改革戏剧的宣言《南游旨趣》，集中而鲜明地表述了他的戏剧观：“觉先之志，不独欲合南北剧为一家，尤欲综中西剧为全体，截长补短，去粕存精，使吾国戏剧成为世界公共之戏剧，使吾国艺术成为世界最高之艺术，国家因以富强，人类借以进化，斯为美矣。”这样的革新，在今天看来固然激进，但粤剧艺人身上所流淌文化血脉中新变特质却是一览无遗的。

善变是开放和务实的必然结果，在不断接纳融汇各种外来文化的过程中，也促使着自身面貌发生改变，以至于带来处于不断变化的态势中说不清道不明。务实是以利益为推动的，也制约着发展的方向。文化上的新变，不仅仅需要形式上的简单变化，更需要有深度的文化创新。粤剧也一样，在商业利益的驱动下，在进入城市商业剧场之初，粤剧追求新奇，不计手段，百无禁忌，良莠不齐，只看票房而忽视艺术质量。



薛觉先题词——艺术不忘革命

老子曰：祸兮，福之所倚；福兮，祸之所伏。粤剧在戏曲改良中，步子迈得大，其平民性和娱乐性的背后是商业化，虽然能取得一时的轰动，却引来了丢弃传统和忽视艺术的苦果。这些都是广府文化的特性为粤剧带来的不利影响，如何正视这种缺憾，努力地扬长避短，将是粤剧作为活态的舞台艺术所必须要长久面对的事实。

2017年5月完稿

主要参考书目

[英]爱德华·泰勒著，连树声译：《原始文化》，上海文艺出版社1992年版

[日]田仲一成著，云贵彬、于允译：《中国戏剧史》，北京广播学院出版社2002年版

[葡]加斯珀·达·克鲁斯：《中国志》，《十六世纪中国南部纪行》，中华书局1990年版

[瑞典]龙思泰著，吴义雄等译：《早期澳门史》，东方出版社1997年版

[明]邝露：《婆侯戏韵效宫体寄侍御梁仲玉》，《峤雅》，广东高等教育出版社1990年版

[明]徐渭：《南词叙录》，《中国古典论著集成》（三），中国戏剧出版社1959年版

[明]钱谦益：《列朝诗集小传》，上海古籍出版社2008年版

[明]孙蕡：《广州歌》，《南园前五先生诗》，中山大学出版社1990年版

[明]张萱：《西园存稿》，全国图书馆文献微缩复制中心1996年版

[清]杨士祯：《登越秀山》，《渔阳精华录集释》，上海古籍出版

社1999年版

[清]屈大均：《广东新语》，中华书局1985年及1997年版

[清]毕沅编著：《续资治通鉴》，中华书局1957年版

[清]梁廷楠：《南汉书》，广东人民出版社1981年版

[清]张廷玉等编撰：《明史》，中华书局1974年版

[清]仇巨川、陈宪猷校注：《羊城古钞》，广东人民出版社1993年版

[清]李斗：《扬州画舫录》，中华书局2007年版

[清]杨懋建：《梦华琐簿》，张次溪编《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1991年版

[清]杨恩寿：《坦园日记》，上海古籍出版社1983年版

[清]张渠撰，程明校点：《粤东见闻录》，广东高等教育出版社1990年版

澳门基金会、上海社会科学院影印本：《镜海丛报》，上海社会科学院出版社2000年版

曹旅宁：《岭南文史论稿》，广东人民出版社2015年版

陈依范著，殷志鹏、廖慈节译：《美国华人发展史》，香港三联书店1987年版

陈永正：《岭南文学史》，广东高等教育出版社1993年版

陈泽泓：《广府文化》，广东人民出版社2012年版

陈泽泓主编：《广州话旧》（上下），广州出版社2002年版

陈勇新：《南音》，广东人民出版社2009年版

陈仓谷：《中国戏剧漫谈》，出版时间不详

陈守仁：《香港粤剧研究·上卷》，香港广角镜出版1988年版

陈守仁：《香港粤剧导论》，香港中文大学音乐系粤剧研究计划出版1999年版

陈守仁：《神功戏在香港——粤剧、潮剧及福佬戏》，香港三联书店1996年版

陈守仁：《香港粤剧剧目初探》（任白卷），粤剧研究计划出版2005年版

陈非侬述，余慕云录：《粤剧六十年》，香港吴兴记书报社1982年版

程美宝：《地域文化与国家认同》，三联书店（北京）2006年版

邓兆华：《<胡不归>的蜕变》，粤剧研究计划出版2004年版

邓开颂、陆晓敏主编：《粤港关系史》，麒麟书业有限公司1997年版

方志钦、蒋祖缘：《广东通史（古代）》，广东高等教育出版社1996年版

冯自由：《革命逸史》，新星出版社2014年版

关瑾华：《木鱼书研究》，中山大学2009年博士论文

龚伯洪编著：《广府文化源流》，广东高等教育出版社1999年版

龚伯洪：《商都广州》，广东省地图出版社1999年版

郭英德：《世俗的祭礼——中国戏曲的宗教精神》，北京国际文化出版社1988年版

郭绪印：《老上海的同乡团体》，文汇出版社2003年版

郭秉箴：《粤剧艺术论》，中国戏剧出版社1988年版

《广东音乐国际研讨会文集》广州市文联编内部资料，1994年版

《广东省志·华侨志》，广东人民出版社1996年版

广东八和会馆、广东荔湾区方志办合编：《八和会馆庆典纪念特辑》，中国艺术出版社2008年版

广东省戏剧研究室编：《粤剧研究资料选》，1983年版

广东省地方史志编纂委员会：《广东省志·方言志》，广东人民出版社2004年版

广州市地方志编委会：《广州市志》各卷，广州出版社1990年版

广州市文物志编委会：《广州市文物志》，岭南美术出版社1990年版

广州市文化局编：《广州秦汉考古三大发现》，广州出版社1999年版

广西壮族自治区戏剧研究室、中国戏剧家协会广西分会编：《广西戏剧史料集》，1982年版

黄伟：《广府戏班史》，中国社会科学出版社2012年版

黄佛颐编撰：《广州城坊志》，广东人民出版社1994年版

黄式权：《淞南梦影录》卷四，上海古籍出版社1989年版

孔义龙、曾美英：《红土拾音：岭南古代音乐研究》，暨南大学出版社2010年版

赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版

赖伯疆：《广东戏曲简史》，广东人民出版社2001年版

赖伯疆、黄镜明：《粤剧史》，中国戏剧出版社1988年版

赖伯疆主编：《粤剧艺术大师马师曾》，中国戏剧出版社2000年版

赖伯疆：《薛觉先艺苑春秋》，上海文艺出版社1993年版

梁威主编：《粤剧春秋》，广东人民出版社1990年版

梁启超：《新大陆游记》，《晚清海外笔记选》，海洋出版社1983年版

梁沛锦：《粤剧研究通论》，香港龙门书店有限公司1982年版

梁沛锦：《粤剧剧目通检》，香港三联书店1985年版

梁凤莲：《岭南文化艺术的审美视野》，中国戏剧出版社2005年版

雷铎：《说是说非广东人》，广东经济出版社2006年版

李平书：《李平书七十自叙藕初五十自叙》合刊本，上海古籍出版社1989年版

李明华主编：《广州：岭南文化中心地》，中国评论学术出版社2007年版

李权时主编：《岭南文化》，广东人民出版社1993年版

李新魁：《广东的方言》，广东人民出版社1994年版

李公明：《广东美术史》，广东人民出版社1993年版

李明华主编：《广州：岭南文化中心地》，中国评论学术出版社2007年版

李计筹：《粤剧与广府民俗》，羊城晚报出版社2008年版

李燕：《港澳与珠三角文化透析》，中央编译出版社2003年版

李静：《粤曲：一种文化的生成与记忆》，广东人民出版社2014年版

李大华、周翠玲编著：《广州的深度组合》，广东教育出版社2005年版

李常清：《粤西年例多元性祭祀形态的历史分析》，云南大学2010年硕士论文

黎键：《粤调·乐与曲》，香港懿津出版企划公司2007年版

黎田、谢伟国：《粤曲》，广东人民出版社2008年版

林惠祥：《文化人类学》，商务印书馆1991年版

林明体：《岭南民间百艺》，广东人民出版社1993年版

刘伯骥：《美国华侨史》，台湾行政部门1976年编

刘志文：《广州民俗》，广东省地图出版社2000年版

刘小清、刘晓滇编：《香港野史之文化名人》，三联书店1999年版

罗澧铭：《顾曲谈》（初集），1958年，香港星岛日报承印部

罗忼烈：《韩上桂年表》，《香港大学冯平山图书馆金禧纪念论文集（1932—1982）》，1982年出版

罗家宝：《艺海浮沉六十年》，澳门出版社2002年版

罗品超等编著：《罗品超舞台艺术73年》，中国文联出版公司1998年版

罗雨林主编：《粤剧粤曲艺术在西关》，中国戏剧出版社

罗丽：《粤剧电影史》，中国戏剧出版社2007年版

罗铭恩、罗丽：《南国红豆》，广东人民出版社2009年版

罗铭恩、罗丽：《粤剧》，广东人民出版社2010年版

马梓能主编：《佛山武术文化》，内部资料2001年印制

饶秉才编：《广州音字典》，广东人民出版社2003年版

司徒尚纪：《岭南历史人文地理——广府、客家、福佬民系比较研究》，中山大学出版社2001年版

司徒尚纪：《泛珠三角与珠江文化》，中国评论学术出版社2006年版

陶诚：《广东音乐文化研究》，福建师范大学2003年博士论文

汤开建主编：《香港6000年》，香港麒麟书业有限公司1988年版

王馗：《粤剧》，浙江人民出版社2012年版

王文全、梁威主编：《粤剧春秋》，广东人民出版社

王文达：《澳门掌故》，澳门教育出版社，出版时间不详

王庚武主编：《香港史新编》，香港三联书店1997年版

吴志等：《澳门编年史》，广东人民出版社1990年版

吴前进：《美国华侨华人文化变迁论》，上海社会科学出版社1998年版

冼庆彬主编：《广州：海上丝绸之路发祥地》，中国评论学术出版社2007年版

谢雍君：《傅惜华古典戏曲提要笺证》，学苑出版社2010年版

许全等：《广州侨界之光》，广东旅游出版社1991年版

徐杰舜主编：《雪球——汉民族的人类学分析》，上海人民出版社1999年版

徐燕琳：《广府粤剧文化》，广东人民出版社2015年版

谢彬筹：《岭南戏曲源流编》，中国戏剧出版社2009年版

谢彬筹：《岭南戏剧思辨录》，中国戏剧出版社2000年版

任百强：《广东木鱼说唱史研究》，中国评论学术出版社2010年版

姚公鹤：《上海闲话》，上海古籍出版社1989年版

《粤剧研讨会论文集》，香港大学亚洲研究中心、三联书店有限公司1995年版

杨万秀等：《广州简史》，广东人民出版社1996年版

杨国标：《美国华侨史》，广东高等教育出版社1989年版

叶曙明：《其实你不懂广东人》，广东教育出版社2005年版

余勇：《明清时期粤剧的起源、形成和发展》，中国戏剧出版社2009年版

岳清：《烽火梨园》，一点文化有限公司出版2005年版

岳清：《锦绣梨园》，一点文化有限公司出版2005年版

张丽蓉：《广州商业史话》，广东人民出版社2015年版

曾石龙主编：《粤剧大辞典》，广州出版社2008年版

曾昭璇：《广州历史地理》，广东人民出版社1991年版

甄炳昌主编：《广州：中国民主革命策源地》，中国评论学术出版社2007年版

周振鹤、游汝杰：《方言与中国文化》，上海人民出版社1986年版

钟敬文主编：《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版

《中国戏曲研究资料初辑》，中国戏剧出版社1957年版

《中国戏曲志·广东卷》，中国ISBN中心出版，1993年版

《中国戏曲志·广西卷》，中国ISBN中心出版，1995年版

《中国戏曲志·上海卷》，中国ISBN中心出版，1996年版

期刊《南国红豆》，广州文学艺术创作研究院主办

期刊《粤剧研究》，广州市文艺创作研究所主办

期刊《戏剧研究资料》，广州市文艺创作研究所主办

嘉靖《广东通志》

雍正《广东通志》

康熙《新会县志》

乾隆《澳门记略》

乾隆《佛山忠义乡志》

嘉庆《雷州府志》

道光《广东通志》

道光《廉州府志》

道光《电白县志》

光绪《化州志》

光绪《广州府志》

光绪《高明县志》

民国《怀集县志》

民国《四会县志》

同治《番禺县志》

同治《南海县志》

宣统《高要县志》

民国《广州年鉴》

民国《新兴县志》

后 记

2016年仲春，梅兰芳纪念馆馆长刘祯老师告诉我，他策划了一套“中国戏曲艺术与地方文化”丛书，希望由我来承担《粤剧与广府文化》一书的撰写工作。其时，我已从中国艺术研究院毕业数年，刘老师不但没有忘记我，还把这么重要的任务交给我，这让我甚为感念。因此，我全力以赴，次年开春便完成了初稿，并根据刘老师的审稿意见，对书稿的结构和内容作了一些调整，2017年5月完稿后，第一个把书稿提交出版社。

好事多磨，转眼间两年多过去了，本书终于得以出版。作为一种活态舞台艺术，粤剧的现状也发生了不少变化。因此，对本书未能收录的最新信息，还请各位读者见谅，待日后有机会补上。

虽说本丛书的定位是深入浅出地探讨地方剧种与地方文化之间的关系，但我仍愿意就粤剧史的某些基本问题作些探讨，力求在吸收前人学术成果的基础上，厘清一些坊间关于“粤剧源于元杂剧”“粤剧是南戏遗存”“粤剧有四百多年历史”“粤剧在明代已经诞生”等有夸大粤剧“年龄”和混淆粤剧“出身”之嫌的观点，不妄自尊大，不妄自菲薄。

如果把“梆黄合流”外来声腔本土化视为粤剧艺术成型的标志性事件，那么这一剧种在两百多年发展历程中所经历的诸多历史阶段，肯定是伴随着戏曲表演艺术本体演变而不断发展的，也就是说粤剧表演走向成熟定型后又继续求新求变，从不间断。赖伯疆、黄镜明所著的《粤剧

史》第五章“粤剧的表演艺术和舞台美术的演变”中，就特别划分出“早期粤剧古朴严谨的艺术特色”和“现代粤剧新鲜活泼的艺术特色”两小节进行论述。正如戏剧家田汉所概括的，粤剧表演从早期重武戏的“热情如火”到现代重唱腔的“缠绵悱恻”，说明了现代粤剧较之早期粤剧，具有自己鲜明的艺术特征——粤剧演员从话剧、电影等其他艺术形式和兄弟剧种中吸取营养，并从生活中提炼、总结出新的表演程式。有鉴于此，在讨论粤剧表演艺术时，不妨在集中关注清末民初所形成的粤剧传统表演技艺承传之外，也把目光投向20世纪初“志士班”以来粤剧从话剧和电影中跨界与融合而成的接近生活、讲究真实、兼容并蓄、多元发展的审美风格，以及伴随而至的舞台语言由桂林官话改为粤语白话。

此外，本书的写作也承载着一份深情和使命，也是我从事粤剧文化工作16年来的一次小结。

我是土生土长的广州人，一个偶然机会让我和粤剧结缘。自2003年大学毕业进入广州文艺创作研究所（广州文学艺术创作研究院前身）至今，我从编辑粤剧双月刊《南国红豆》开始，到参与《粤剧大词典》的编撰、粤剧非遗的申请、整理文研院院藏剧本等，粤剧一直是我工作中的重要内容。在《粤剧大辞典》的编撰过程中，我得以近距离地向赖伯疆、谢彬筹、莫汝城、余慕云等老师学习和求教，初步对粤剧史论知识进行了梳理和学习。期间，随着粤剧向联合国教科文组织申报非物质文化遗产代表作工作的启动，我又陆续接触了中国艺术研究院戏曲研究所“前海学派”一批让人久仰的专家老师，这为我进一步打开了戏曲史论研究的大门。

2010年，我萌生了整理单位资料室内积累了半个多世纪间的近三千本粤剧旧剧本的念头。在时任单位领导的支持下，聘请了几位大学生参与剧本的扫描整理，最终历经三年，于2013年初陆续完成了初步的工作。其后，又陆续承担了《广州大典》、广州历史文化专题研究课题《重构戏剧审查制度下的广州粤剧演剧》等研究工作。这些年，看着粤

剧作为优秀传统文化获得了社会各界越来越多的重视与认同，作为粤剧文化从业者的一员，我心怀安慰、倍感自豪。

粤剧的变革和媒介的交互发展，一直都是走在全国前列的。十多年前，我就开始关注并进行粤剧电影的专题研究。从传播媒介和技术发展角度来看粤剧是非常有意思的，这也可以从侧面看到粤剧这一剧种乃至广东人的灵活多变和对科技发展的敏锐。粤剧从依靠现场观演互动的单一舞台演出，渐而在20世纪初开始与唱片、广播、电影、电视、音像制品、互联网等渐次出现的媒介交互发展，突破了舞台演出的时空限制，使得粤剧的传播更深、更广、更持久。与此同时，相较于其他兄弟剧种，粤剧非常注重商业化运营，无论是百年前的流行剧目剧本选段的印刷出售、名伶灌录唱片，还是如今粤剧界出品动画片、联动网络游戏制作新剧目，粤剧始终走在前列。

背靠历史，面向未来。我相信，粤剧作为一直活跃在舞台之上的传统文化在今天依旧有着自身新变的活力。我相信，舞台演出和社会文化生活中的活态承传，依旧是作为非遗的粤剧最迫切的存活方式，而不是仅仅进入历史档案和博物馆。粤人善歌，一方水土一方戏。有时候很难分辨出究竟是广府文化孕育了粤剧，还是粤剧文化浸润着代代广府人血脉中文化基因。作为土生土长的广州人，为广府文化和粤剧书写，乃本人之幸也。

罗　丽

2019年12月

于羊城晓港



中国戏曲艺术与地方文化丛书 主编 刘祯

秦腔与丝路文化

吴海民 著

江苏人民出版社

版权信息

书名： 秦腔与丝路文化

作者： 焦海民

出版社： 江苏人民出版社

出版时间： 2020-04-01

ISBN： 9787214242198

目录

总序

中国戏曲具有悠久的历史、独特的魅力和深厚的群众基础，是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体。近年来，习近平总书记把弘扬优秀传统文化提到一个新的高度。2015年7月国务院印发了《关于支持戏曲传承发展的若干政策》，强调“坚持扬弃继承、转化创新，保护、传承与发展并重，更好地发挥戏曲艺术在建设中华民族精神家园中的独特作用”。戏曲的传承、保护与发展是一项系统工程，是现在和未来包括“十三五”期间文化发展的重要内容。中国戏曲是极具魅力的表演艺术，这种魅力在于它与观众的密切性，遂多须臾难舍之情；这种魅力还表现为中国戏曲所具有的生命力，古希腊、古罗马戏剧仅存斑驳风蚀的剧场残石断壁，古印度梵剧也遗响难觅，世界三大古老戏剧文化中，只有中国戏曲顽强地活在舞台上，活在观众中，这才是真正的艺术，穿越时空而魅力不减。中国戏曲有它的发展规律，繁衍滋长、起落更迭、此消彼长、雅俗交替，终至花部乱弹，各地方戏剧种遍地开花，浸入社会的每个角落、每处细胞，荷载着文化思想和道德教化的使命担当。

“百花齐放”使戏曲获得新生，进入21世纪以来的非遗保护和对弘扬优秀传统文化的倡导，使得作为非遗保护对象的戏曲再次启航，不断丰富百姓的精神生活，回归民间民俗，体现传统的厚重与隽永，承载现实的使命和责任。据原国家文化部2017年12月26日全国地方戏曲剧种普查数据，截至2015年8月31日，全国共有348个剧种。这个统计数字令人振奋，是2001年5月18日昆曲艺术被列入联合国教科文组织非遗代表作以

来，特别是国家启动和实施非物质文化遗产保护措施的一个重要指标。

“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划和编撰，正是基于这样一种深邃和广大的背景，是贯彻和落实上述国家目标而做的尝试和努力。本丛书以体现戏曲的地方性、民间性为宗旨，以颇具特色的地方戏为切入点，找到它与传统文化、地方文化、民俗文化、宗教文化之间历史联系的最佳透视角度，在突出戏曲艺术地方色彩的同时，挖掘、展示它与传统文化、地方文化的历史渊源和精神内涵，让人们真正了解、认识非物质文化遗产——戏曲的历史形态和现实生态面貌，从而更具体、直观和深刻地认知我们的传统文化和地方文化，并关注传统戏曲向现代戏曲的文化转型，着眼社会和学界共同关注的问题，力求从不同的角度，全面、系统地反映地方戏曲剧种和地方文化的不解之缘和最新研究理念。

有别于以往专注于对戏曲本体的研究，该丛书的视角是文化。我们知道，每个剧种有其鲜明的地域特色，它的孕育和形成是地方文化和艺术交流融合的产物，是历史的凝结，是地方艺术，也是地方文化，是地方文化活态的一张名片，因而极具历史价值、文化价值和艺术价值。文化视角可以让我们从一个更为广阔和深刻的维度，去剖析、认识和理解戏曲剧种和戏曲艺术。考虑到以往人们对小剧种和民间戏剧的忽略，以及它们在非物质文化遗产中的价值和意义，我们在挖掘大剧种有特色选项的同时，对小剧种和民间戏剧给予了更多关注。

本丛书主要的着眼点和期待实现的创新性体现为：

一、确立和回归戏曲的文化属性。戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。以前人们的研究，多关注它的艺术特性，这固然是戏曲的重点和本体，但缺乏对剧种整体的文化认识。戏曲剧种在走向精致化的同时，也走向了狭隘。对于地方剧种，文化是其第一属性，本丛书的视角就是恢复和重建对戏曲这一根本属性的理解。

二、真正认识戏曲的民间本质。戏曲是一种舞台艺术，也是一种大众艺术，是这两种艺术的叠加。在非遗保护之前，我们更看重前者、强化前者，这造成戏曲发展某种程度的舍本逐末，远离民间，远离观众，致使戏曲危机不断。而无疑，民间才是哺育戏曲的沃土。

三、剧种之别，不仅是艺术的、表演风格流派和音乐方言的，更是文化的，尤其是地方文化。地方文化对于剧种的形成和剧种风格特色的确立，具有深层的、精神性指标价值，对戏曲和剧种的文化读解，会有一种比较全面、系统的文化生态视野和宏观把握。

四、一个剧种与地方文化的关系不是单一的，而是复合多元的。但无疑，属地文化与此剧种的关系最具代表性，应该以属地文化为论述主体，兼涉其他文化，客观反映其与该剧种的关系，而非选择性地有意拔高或贬抑，应该是该剧种与属地文化及其他文化的共生共融。

本丛书力图兼顾学术与通俗、戏曲与文化、历史与现状、民间与文人、专业与普及，作者均为在该剧种领域有专业研究成果的学者，以青年学者为主。他们思想活跃，学术功底扎实，既有丰厚的文献基础，又有专业精神和开阔的文化视野，依托学术研究之基础，深入浅出，雅俗共赏，旨在为国内外读者奉上一套较为全面反映中国戏曲剧种和地方文化精神内涵的高质量文化丛书，架起一座非专业人士、普通读者走向戏曲艺术的“津梁”。

刘 祯

2018年7月于北京

引言

第一节 俗讲的兴起

公元841年冬，唐文宗李昂开成六年，一场“甘露政变”后，文宗已抑郁而终，新登基的皇帝是其弟弟李炎，即后来的唐武宗，这个皇帝在历史上以“毁佛”事件出名，且按下不表。此时，他终于等来正月改朔。

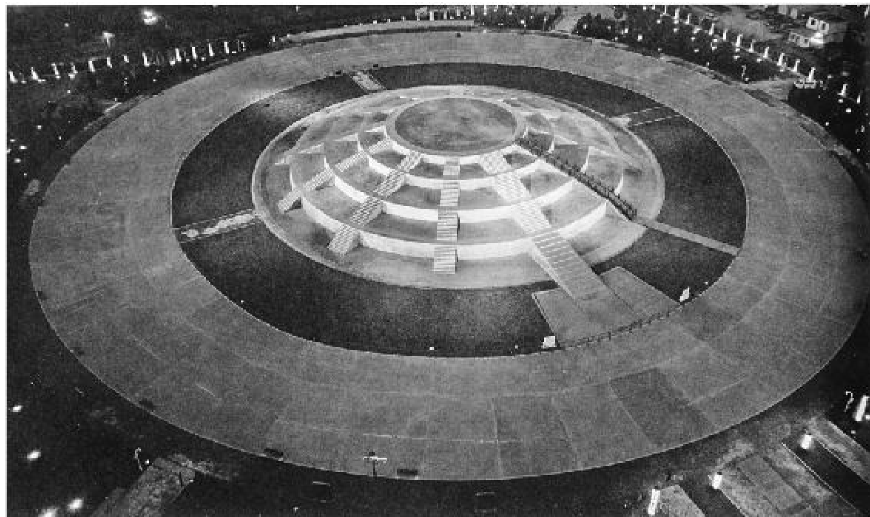
这一年正月初八，皇帝早早出城，往南郊圜丘祭祀。

祭天仪式虽然烦琐冗长，天气也颇为寒冷，但皇帝是雄心壮志，意气洋洋，不愿离场，久久地凝视着都城之南铁青而绵长的秦岭。

冷空气里，南山浮岚，似有积雪浮云，山阴树木郁郁苍苍，浓密的叶子，虽然无法看清，但铺成一团犹如波浪摇荡，一波又一波暗淡之光不断翻涌，仿佛预示着帝国接下来的动荡岁月。当日，在一位外国僧人的眼里，一切虽未发生，但“诸奇异事不可胜记”。

初九日，五更时分，祭祀完毕。早朝归城，皇帝登上大明宫丹凤门城楼，再一次远眺终南，然后大赦天下并改元，是为会昌元年。

我们不去说他暴风骤雨般“会昌法难”之事，只由当时居留长安城中一位一心求佛的日本僧人说起。



唐圜丘遗址

这个僧人名叫圆仁，在日本又称“慈觉大师”，一代高僧。公元838年（唐文宗三年）渡海进入唐境，直到公元847年（唐宣宗大中元年）返回日本，其间所见所闻，以日记体形式写下了他入唐学法经历，这就是著名的旅行体著作《入唐求法巡礼行记》，堪与《佛国记》《大唐西域记》《马可•波罗行记》并列。圆仁自山东登陆以来，旅居中国十年，但所游之地，并非他的目的，他心向往之的是大唐的国都——长安。开成五年八月，渐行至长安时，圆仁赶上了文宗皇帝驾崩葬于山陵的途中，接着武宗登基，改元会昌。作为一名僧人，他最先看到的，是长安因新皇帝登基而恢复已经偃旗息鼓近十年的佛教仪式——俗讲。

（正月）九日五更时，拜南郊了。早朝归城。幸在丹凤楼，改年号——改开成六年为会昌元年。又敕于左右街七寺开俗讲。

左街四处：此资圣寺令云花寺赐紫大德海岸法师讲《花严经》；保寿寺令左街僧录三教讲论赐紫引驾大德体虚法师讲《法花经》；菩提寺令招福寺内供奉三教讲论大德齐高法师讲《涅槃经》；景公寺令光影法师讲。

右街三处：会昌寺令内供奉三教讲论赐紫引驾起居大德文溆法师讲《法花经》——城中俗讲，此法师为第一；惠日寺、崇福寺讲法师未得其名。

又敕开讲道教：左街令敕新从剑南道召太清宫内供奉矩令费于玄真观讲《南华》等经；右街一处，未得其名。并皆奉敕讲。

所谓左街，即以长安城中轴线朱雀大街为界的东侧，行政上隶属于

京兆万年县管理，右街则在西边，归京兆长安县管理。这些都是分布于唐长安里坊中最繁华热闹的地方，是长安都市文化出现的新景象，“戏场”即附着于此内或外。这一文化景观，被遣唐使原封不动地照搬回日本。

日本从前把戏剧称为“芝居”，就是长安这种寺观佛讲制度的折射。所谓“芝居”，有学者解释就是寺院庭园里的草坪，由于观众常在上面观看歌舞剧，后来，就代称戏剧。

隋唐长安，胡风侵染，城市洋溢着喧哗与躁动。学者们用“物质文明闪烁之都”热情地描述它，一点也不过分。

这是一个看上去正值盛世的时代，但种种迹象在“诸奇异事件”的掩饰下，事实上已表现出一个新的近世降临的信息。

唐宋变革论者一般比较关注的是唐代城市坊墙的破坏，大街上开始出现一些店铺，如果聚焦一下长安城内人们的活动，就会发现当时僭越坊制和市制规定的行为随处可见。这是唐长安都市空间具有标志意义的转换。这一转变，首先体现在城市公共空间的扩大上，最为突出的一个现象是，王公宅第纷纷改建为寺观。研究中西交通史与丝路文化交流的著名学者荣新江指出：

> 唐代长安的王宅向寺观的转移，……即城市“公共空间”的扩大。……唐代前期的长安，政治的漩涡一直在宫廷和王宅（包括公主宅第）间盘桓，从玄武门之变，经过太宗太子的废立、武周革命、李唐复辟、韦后之乱、唐隆政变，到李隆基消灭太平公主势力而登基为帝，长安城内的王宅和公主宅第的主人时有变化，有的主人登基为皇帝，有的被贬客死他乡，不少公主舍身入道，而诸王宅第最终被玄宗废弃……原有的王宅和公主宅第的第一个主要去向，就是改建为佛寺或道观，这里的原因，既有原为龙潜之地不能再为常人所居，也有皈依佛法或入道而舍宅为寺观。

当一座座王公宅第变成寺院或道观后，这种私人的私密性空间摇身一变成为对大众开放的公共空间。生活在长安的士人、学子、商人等等都可进入。开元时期，京兆万年士族韦述撰《两京新记》，记载长安崇仁坊里的长宁公主宅因为韦后之乱，公主随夫外流，其宅第改为道观，

并以中宗景龙年号为名，这就是景龙观，“词人名士，竞入游赏”。

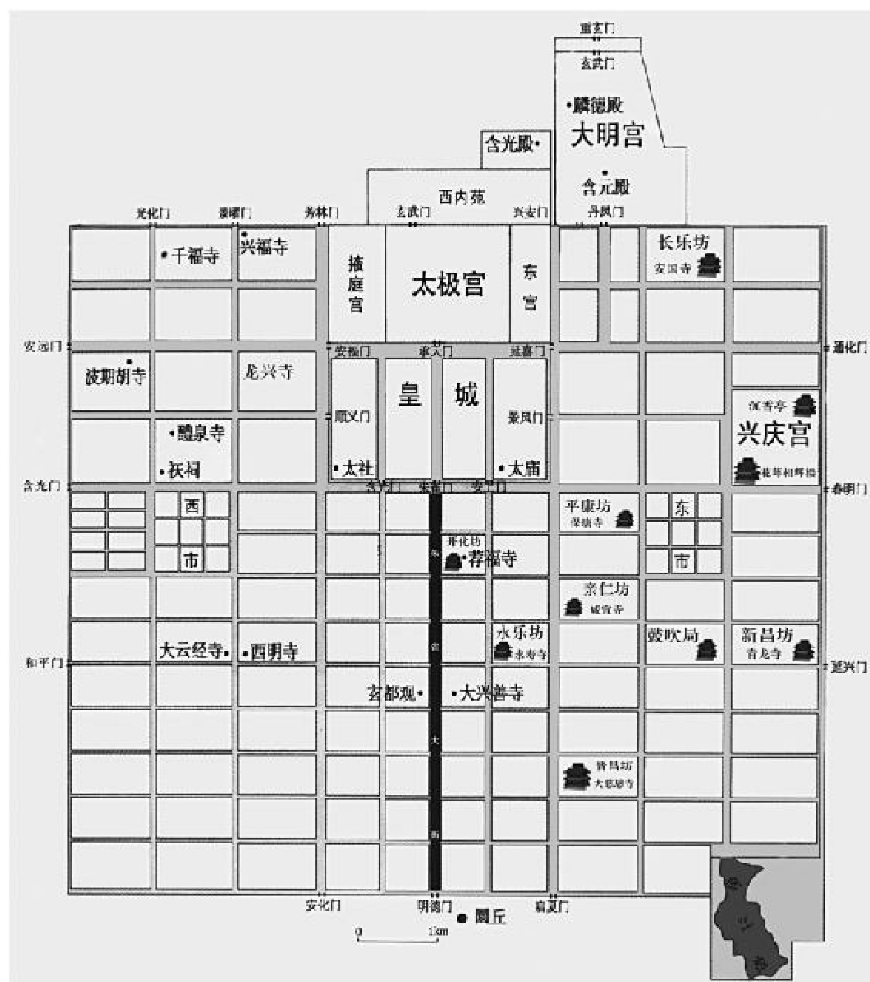
因此，我们理解，寺观作为公众文化的场所，其中最主要的表现形式就是其中“戏场”里的俗讲。

五代《钱易•南部新书》卷五说：

> 长安戏场多集于慈恩（在晋昌坊），小者在青龙（在新昌坊），其次荐福（在开化坊）、永寿（在永乐坊）。尼讲盛于保唐（在平康坊），名德聚之安国（在长乐坊），士大夫之家入道尽在咸宜（在亲仁坊）。

其中，慈恩、荐福、青龙、永寿、咸宜、保唐、安国七寺，全在长安城东，即上述的左街。唐代寺观，作为大众文化场所，其戏场除了百戏杂耍之外，还出现了一种与宗教宣传紧密结合的俗讲形式，唐人也称之为“戏”。当时，长安俗讲十分兴盛。请看圆仁的记录：

> 【（会昌元年）九月】一日，敕两街诸寺开俗讲。
>
> 【（会昌二年）正月】一日，家家立竹杆，悬幡子。新岁祈长命。诸寺开俗讲。



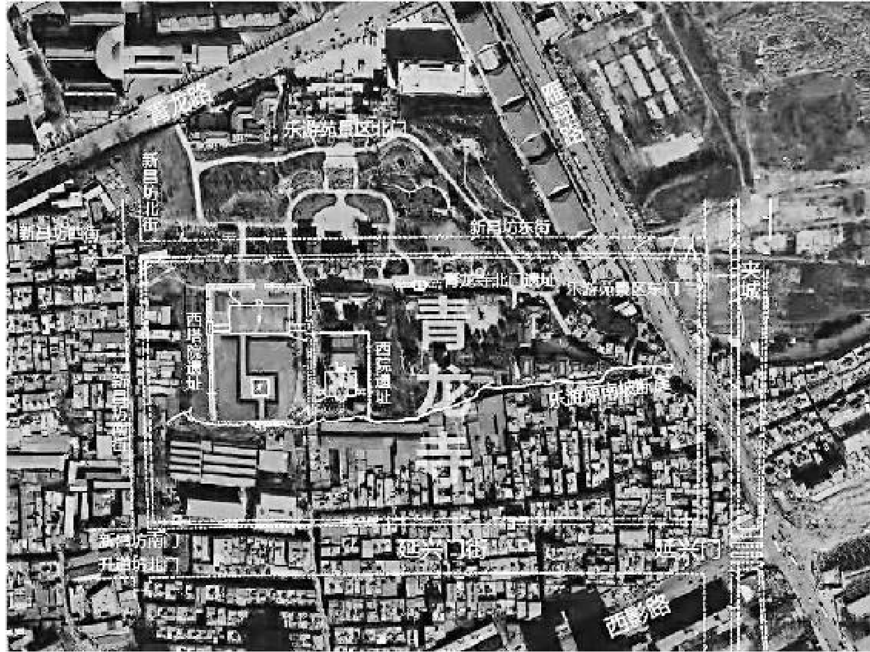
唐长安城戏场分布图

【（会昌二年）五月】一日，敕开讲。两街十寺讲佛教，两观讲道教。

戏场的演出效果盛况空前，令人如痴如醉。

唐人的笔记里对此多有反映。如张固的笔记《幽闲鼓吹》中，有一段“皇家公主痴迷看戏”的故事，《资治通鉴》“武宗纪”也把它作为一个史料引用：

> 大中二年冬十一月，万寿公主适起居郎郑颢。颢弟顗，尝得危疾，帝遣使视之。还，问公主何在？曰：“慈恩寺观戏场。”帝怒，叹曰：“……岂有小郎病，不往省视，乃观戏乎？”遣归郑氏。



隋唐青龙寺与现代城市建筑的叠合



隋唐青龙寺遗址

还有赵璘所撰《因话录》，里面记载了这一时期长安城里最著名的俗讲大师——文溆和尚，与日僧圆仁的记载相互印证。赵璘写道：“有文淑（溆）僧者，公为聚众谈说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事。

不逞之徒转相鼓扇扶树，愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽寺舍，瞻礼崇奉，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌曲。”另外李冗的《独异志》里还有“长安戏场中，日集数千人观之”的记载，与上述描写遥相呼应。同时说明，新兴的佛教俗讲艺术不仅得到普通百姓的疯狂追逐与喜爱，上层贵族也不例外。

圆仁的记载，不仅有讲唱达人，还有一个特别值得关注的现象，就是道教寺观里也出现了和佛寺一样的讲唱，不过讲的是道家经典罢了。这种活动的性质，从“敕、令”字眼来看，寺观讲经应是一种官方倡导的活动。

20世纪初，敦煌发现约为公元5~10世纪的大量写本与少量刊本，形式基本都是卷子，偶尔有蝶装的册子，从文献证史的角度来说，恰好可以证实唐代寺观的这种俗讲。这种俗讲，与正统的讲经不同，僧人或相关身份的讲唱者会用抑扬顿挫的声调，通俗的讲解佛经或历史故事，把高深的教义蕴寓于通俗的故事当中。根据史学大家向达先生的研究，敦煌石窟发现的写本卷子中，有一类通俗文学作品：“顾在石室藏书中，尚有一种通俗文学作品，论体裁则韵散间出，其名称则变文、词文、押座文、缘起，不一而足；其内容则敷衍佛经，搬演史传。”

现代戏剧史研究普遍认为，衡量戏曲真正成熟的标志是剧本，也就是俗讲等说唱艺术形式都需要的一个底本。正如向达先生所言，“宋代说话人以及傀儡戏、弄影戏者，俱有话本”，变文无疑是其中最主要的开端。这一点，前贤许地山、郑振铎均有影响深远的论述，兹不繁引。

唐长安的戏场里，因佛教宣扬教义而带来对中土官方体制及民间俗文化的变化，我们会在戏场这个熔炉内，发现形成戏曲诸多因素的各个来源，本书因篇幅、意旨所限，并不是探讨起源于戏场的问题，而只是从文化交流、相互影响上，探究戏曲如何在秦地生长成为后世秦腔的土壤，是着眼于背景和文化层面的列举，而非厘清起源的路径。

第二节 戏曲起源与研究方法

中国戏曲的起源，历来众说纷纭，不一而足，大体有“歌舞说”“综合说”“祭祀说”“巫优说”“游戏说”“外来说”“傀儡影戏说”等等，多种观点相互碰撞，立论角度各不相同，十分引人入胜，或许这将是一个永远也无法解开的谜题。

因为说中国戏曲，如果没有唱也就是音乐的因素，简直不可理解。“中国戏曲形成和发展的历史，也就是戏曲音乐形成和发展的历史。”一般认为，戏曲音乐，分为曲牌体和板腔体两大类，也有称作乐曲系与诗赞系。只是名称不同，其实质一样。

那么，曲牌体与板腔体究竟谁先谁后？大陆学者普遍认为板腔体是曲牌体中“增句”与“滚唱”变化而来，但是这个提法成立吗？中国台湾著名戏曲史学者曾永义还把这个问题举隅为戏曲史上九个悬而未决的问题之一。

可见这个问题不但重要，而且迄今难以解决。何为先生就认为，板式变化体是以“梆子腔”的兴起为标志的。这种板式变化体大致是由“梆子腔”的出现而开先河的，最后由皮黄腔加以完成。关于这两种声腔，本人拙著《秦腔，1807年的转折》中就曾将相关疑问也提出过：

> 戏曲史上，梆子和皮黄两大腔系众多名目的腔调如影相随，有时难分你我，如果在学术研究中弄清楚其中一个的起源、发生、发展、流变，则另外一个亦不难解决。因此，这个问题历来深受学者重视，周贻白先生就曾经说过，皮黄腔是“握有中国戏剧枢纽”的，言其重要。不过，就像是数学领域的“哥德巴赫猜想”一样，最终要搞清楚那些五花八门、歧义遍生的记载，尚需时日，难度不可谓不大。

何为先生把它称为“一个很有趣的问题”，并追问“为什么这种板式变化体没有出现在前五百年，却在后三百年才出现”？这里，“三百年、

五百年”是指从公认的中国戏曲从宋元形成算起的历史。八百年可被分为前五百年和后三百年。后三百年是指明清时期才出现的近代戏曲声腔，板腔体恰恰就孕育在这个时期。“当然，说它出现在后三百年，也许有人会不同意这种看法，认为板式变化体形成得很早，例如唐代的变文，就已经是上下句的板式变化体了。”

也许是囿于传统学说、观念的复杂，何为先生并没有继续探讨沿唐代变文发展下来的这个路径，而是暂时搁置问题，不作讨论。他说，我们现在没有关于变文的音乐资料，而且，戏曲里的板式变化体出现的确比曲牌连套体为晚，只是近三百年的事。

实际上，前辈学者没有沿此深入讨论，正好为我们留下了议论的空间。如果我们转换思路，则问题或许可以得到解决。黄仕中先生从戏曲本质含义上，重新思考了戏曲史研究的这个重大问题：

> 一般说来，戏曲的本质含义，应当是以舞台为中心的演剧活动，但历史并不按照理想的轨道直接行进。事实上中国戏曲是以说唱艺术为基础并借助戏曲文学的成就，通过向传统诗文靠拢而获得社会的承认，然后才向以舞台为中心的方向发展的。

我们从日本学者田仲一成的观点和方法中，也可以得到不少启示。譬如田仲一成提出“戏剧发生于祭祀礼仪”的观点，就是以一种人类学的方法，深入中国尚保留祭祀仪式的地区（包括海外华人聚居区）长期观察、调研而总结出来的一种合乎逻辑、普遍适用并得到中国学者公认的一个系统理论。

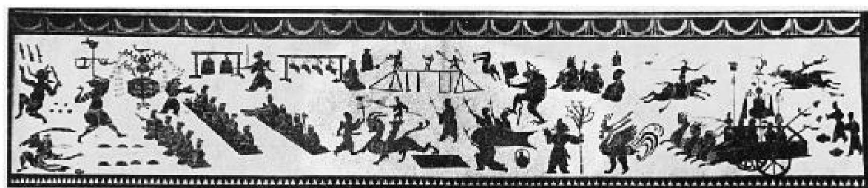
这一点，英国牛津大学教授龙彼得在对民间祭祀与民间戏剧的充分调查研究基础上也提出了一个与之呼应的观点：

> 在中国，如同在世界任何地方，宗教仪式在任何时候，包括现代，都可能发展成为戏剧。决定戏剧发展的各种因素，不必求诸遥远的过去；它们在今天仍然还活跃着。故重要的问题是戏剧“如何”兴起，而非“何时”兴起。

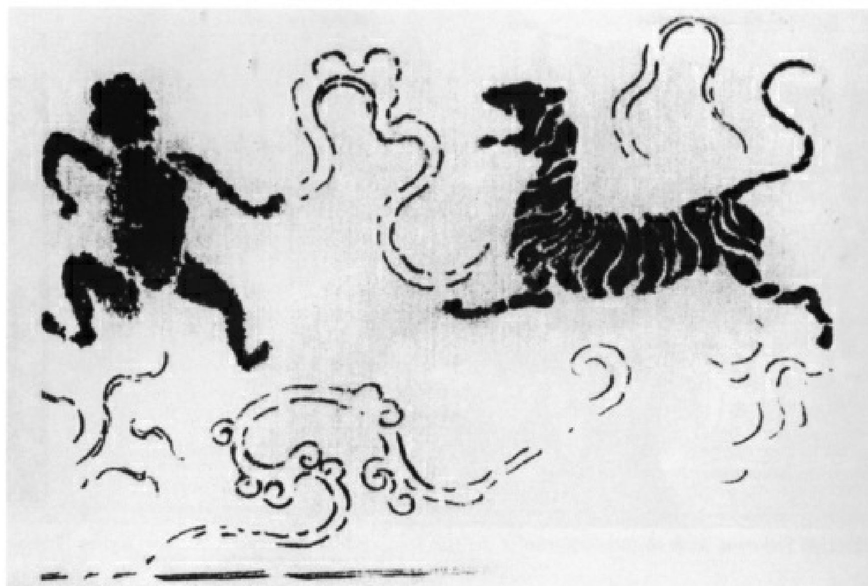
此说的学理成分也可以拿一位中国学者的论述来说明，他就是戏剧史家任半塘先生的弟子王小盾，笔名王昆吾，他说：

我很怀疑那种“起源—发展—形成”的事物规定理论，例如说中国戏剧起源于先秦，经过自两汉至唐宋的上千年发展，形成于南宋。这种理论是忽视事物的质的确定性的理论，既违反了形式逻辑的同一律，也违反了辩证逻辑的矛盾转化学说。事实上，尽管每一事物在发展中可以呈现不同的历史形态，但这些形态都可以用确定的质的概念来加以说明。

王昆吾提出的“事物的质的确定性”，消除了人们固有的“时间链”观念，实际上是引入一种新的研究方法，即文化人类学的角度，也就是田野调查的方法去考察戏曲板腔体的来源。



汉代百戏画像石



汉代角抵《东海黄公》画像石

学者周华斌在田仲一成的《中国戏剧史》附录《巫风傩影中的戏曲源流》一文中说：“我一向主张史学的研究要文献、文物、田野考察三方面结合。”这一提法非常正确，具有指导意义，也是我们下来要践行的工作方法。

文献是前人记录下来的，但不能作为唯一的证据，况且，中国戏曲本身被视为民间小道，不登大雅之堂，鲜有系统记录。这一点不难理解，其一中国文化向来有雅俗之别，其二前人的观念和我们现在的观念还有一定的差别，如果不作仔细分析，就会差之毫厘，谬以千里。文献记载，还需要能被证明。这样，大量传世或出土的戏曲文物就发挥作用了。我们说，文物出自古人生活的那个时代，不会骗人，所以文献和文物结合在一起做研究，正所谓“二重证据法”也；另外，还要依靠田野调查。

那么，田野调查的对象是什么呢？搞戏曲史的人都明白，应该是古人留下来的、目前还活在民间的东西，譬如曾永义先生特别关注的小戏系统，在民间就大量存在，如皮影、木偶、傩戏等这些属于民间文化、俗文化的部分，我们要从这些活的材料里寻找历史痕迹。这些材料有声有色、有图像、有动作、带观众，完全和民俗活动紧紧地粘合在一起。刘祯先生指出：

> 民间文化、民俗文化是戏曲的母体和载体，而戏曲史这个母体是载体中最为活跃、热闹和狂野的情绪宣泄和情感表达，民间文化、民俗文化的高潮是以戏曲的锣鼓为起点和标志的。

本人在陕西戏曲秦腔的研究中深切感受到以上卓见及方法论带来的结果。不仅扩宽视野，而且更易于深切理解民俗或戏曲本身的文化内涵。譬如陕西汉调二黄戏曲的演出风俗——“打闹台”“登场”中就包含了这种文化含义。

> 打闹台：神戏唱完之后，就“打闹台”。打闹台实际上是用锣鼓的声音，通知观众入场看戏及活跃气氛，同时也为练手。闹台的锣鼓，要把主要的锣鼓打头都用上去。任何一场戏，都必须打闹台。
>
> 登场：打过闹台之后，出场一个文官须生，是本场戏中的配角之一。边鼓引上，说四句“引子”，落座。然后，紧一句慢一句地从“自从盘古开天地，三皇五帝定乾坤”，扯到本场戏里的剧情梗概。之后“叫板”，先唱慢一字，阴一句阳一句地唱好一阵，然后唱二流收场。唱词与本场剧情内容可即可离，然后退场。登场千篇一律，说白和唱词都可长可短。登场的目的一是等观众，二是为后台化妆争取时间，也大体上起着介绍本场剧情的作用。登场角色退场之后，正戏才开始。此处“登场”即宋杂剧中的“副末开场”遗存。

田野里有荆棘、风雨，但也有可爱可敬的传承文化的人，尤其接触到那些朴实、生动的老艺人以及一些执着于挖掘这些文化的沉静的文化工作者，使人不由流连忘返，沉于其中，乐此不疲。

第三节 戏场里的“转变”

戏曲的本质在于角色扮演，而作为一种表演行为，戏曲首先离不开一个“场”，即表演行为发生的空间和时间。顺此思路，我们在唐代“戏场”里找到了后世戏曲板腔体音乐的这种因素。

就像世界史上那条伟大的交融之路以“丝绸”为名一样，中国戏曲最初的表现也需要一个吸纳性极强的象征物出现，这个象征物应该具有很强的包容性，就像一个容器一样，既有吸纳的开口，也要相对透明，可以窥见其内部的构成。我以为中古长安的“戏场”就是这样恰当的所在。戏场中的表演隐含了观看，必须构成这样一对关系，才可以谈到戏场。可见，戏场融汇了中国戏曲的关键要素：故事讲述，表演及音乐体制的产生。

据中山大学戏曲史教授康保成先生考证，“戏场”是随着佛教进入中国后才出现的。最早见于汉献帝建安时期的汉译佛经《修行本起经》，翻译者为东汉时的竺大力、康孟祥两人。南朝梁《慧皎•高僧传》记载，康孟祥在汉灵帝、献帝时在京洛从事佛经翻译。这部《修行本起经》是根据东汉末年来自西域的译经僧人昙果在迦维罗卫国所得的梵文本子，与竺大力一起翻译的。其中卷一有一段经文云：

> 白净王念：太子处宫，未曾所习，今欲试艺，当如何乎？至其时日，裘夷从五百侍女，诣国门上。诸国术士，并皆云集，“观最妙技，礼乐备者，我乃应之”，王敕群臣，当出戏场，观诸技术。王语优陀：“汝告太子，为尔娶亲，当现奇艺。”优陀受教，往告太子：“王为娶妻，令试礼乐，宜就戏场。”

这一段讲白净王为太子即释迦牟尼娶亲的故事。佛经好多都是以讲故事的形式出现，蕴义颇深，一般普通民众难以理解，这就需要讲解，也就是讲经。这段翻译的汉文里出现了“戏场”一词，因此判断是竺、康

二人翻译梵语中的某一对应词而用汉字“戏”和“场”组合一起开始使用的，因为同一时期，汉文典籍中还没有“戏场”一词的组合。

释迦牟尼要娶的乃是一个小国国王之女裘夷，她相貌“端正皎洁，天下少双”。白净王为太子求婚时，裘夷说有一个条件：愿求国中“勇武技术最胜者”。于是，白净王让手下的优陀告诉太子，因为要试礼乐，请你到戏场去献艺。

这是故事的前段，后段的记述中，还看不出来这个戏场类似于现在的剧院，而是指的一种游戏竞技场地，也就是汇聚各种杂耍诸如角抵、相扑等的地方。

当然，经文讲的是古印度。可是在我们中国，秦汉时期虽然有角抵百戏的记载，却没有戏场一词出现，也就是说，还没有专门表演这类技艺的地方。

试看文献所录秦汉时期的情况。

一则是《史记•李斯列传》的一条：“二世在甘泉，方作角抵俳优之观。”甘泉，指秦都咸阳以北的甘泉宫，当时，二世胡亥昏庸无为，赵高专权，整日沉湎于歌舞筵乐之中。

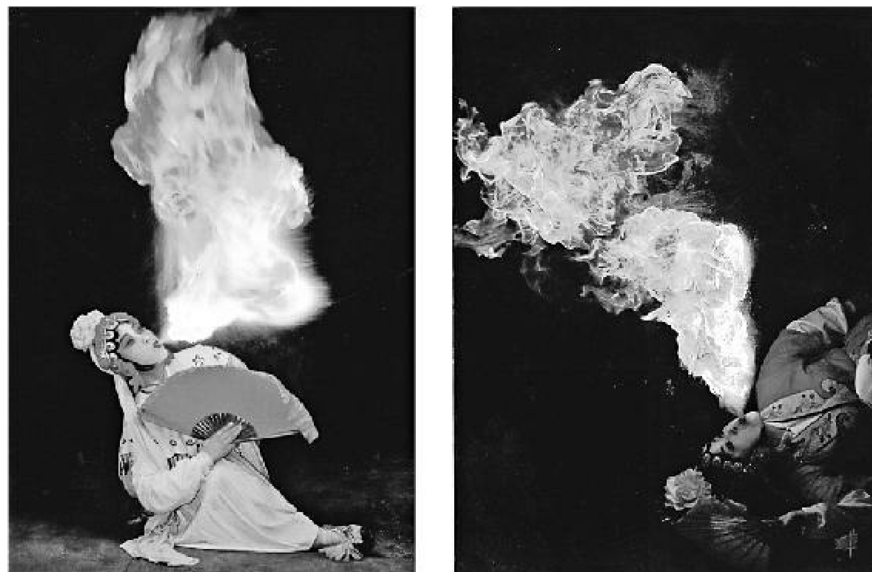
另一则是《汉书•武帝纪》的记载，为展示国家实力，汉武帝“（元封三年春）作角抵戏，三百里内皆观”。唐《艺文类聚》卷41《论乐》引《汉武故事》云：

> 未央庭中，设角抵戏，享外国，三百里内观。角抵者，使角力相触也。其云雨雷电，无异于真。画地为川，聚石成山，倏忽变化，无所不为。

结合《汉书•张骞传》里，汉武“设角抵戏”是迎待大宛等国使者：“令外国客遍观仓库府藏之积，欲以见汉之广大”，“及加其眩者之工，而角抵奇戏岁增，变其益兴，自此始。”就可知道。其中的“眩”，颜师古注为“读与幻同，即今吞刀吐火，植树种瓜，屠人截马之术皆是也。本从西域来。”

眩的效果，当是一种表演技艺。随着丝路开通，西域各国新奇技艺纷纷涌入中原，但还都具有一种游戏杂耍性质，且背后蕴含的文化含义却是不同的。傅天正《佛教对中国幻术的影响初探》中说：

> 佛教从后汉传入以来，在佛教的理论和经典中，经常解释“幻”的意义，论述“幻术”的现象，给我国的幻术家在原有基础上以丰富的想象和理解的题材，而若干佛教的神异传说，对我国幻术的内容塑造也有所启发。



2007年，秦腔演员韩俊丽在中央电视台戏曲春晚上表演绝技“吹火”（李洪刚供图）

譬如，张衡《西京赋》中就描述有“吐火”之技，晋《干宝•搜神记》的一则故事记述得比较详细：“其吐火，先有药在器中，取火一片，与黍糖合之，再三吹呼，已而张口，火满口中，因就热取以炊，则火也。”吐火术，魏晋志怪小说中，屡屡出现在有西域僧人的故事里，技法延续到现在。现代秦腔表演中，仍然可见“吐火”一技，成为其剧种的一个特色。另如秦腔绝技“大上吊”，或称“尸吊”，此技术在秦腔目连戏《刘全进瓜》中就有表现。演出前，先将一根长吊杆，平绑于入场口的柱子上，杆的另一端在台口，另一端藏于台内侧。演剧中角色上吊时，演员站椅子上，将白绫吊圈绑于杆头，然后将吊圈套在脖子上，蹬倒椅子。这时，台内即将吊杆一端压下，右移，使杆头上翘并伸出台口，使上吊者高高吊于台上。演员在化妆时，腰里要扎一椭圆形铁裹

肚，上端有两个铁钩，由胸部直通脖颈。上吊时，往脖子上套的吊圈一定要套在铁钩上，然后将一水袖绕脖搭肩，以作掩饰，另一水袖下垂，这样就呈现出活人被吊死的场景了。不过，现在此技已不再演出。

这是说，当时的戏场内演出还不是现在我们理解的戏剧，基本是杂耍一类的百戏角抵。后世戏曲也由此浸润，才呈现出丰富的舞台表现。戏剧史家周贻白先生说：

> 杂技这一名词……或亦名“技戏”，所包括的事物颇多广泛，主要的是指驰马、弄剑、吞刀、吐火、走索、戴竿、角力、举重等与武术有关的特殊技艺。这类技艺，在秦汉时代，总称“百戏”。当时因为这类技艺的表演者，大都来自民间的四面八方，所以也名为“散乐”。……中国戏剧从有故事表演的时候开始，起初偏重唱念，或偏重动作，直到融合众长形成一项独立艺术。其间虽然经过无数的变迁和发展，而仍以“散乐”自称，可见它是“数典不忘其祖”，显然表明中国戏剧最初来源是出自古代的“散乐”“百戏”。

到了隋代，都城里开始出现戏场，其面貌已大为改观。薛道衡《给许给事中善心戏场转韵》诗，不仅诗题中有戏场，而且诗的内容描写戏场内的盛景，给人一种扑面而来的新的时代气息：

> 佳丽俨成行，相携入戏场。
>
> ……
>
> 羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲。
>
> 假面饰金银，盛服摇珠玉。
>
> ……
>
> 卧驱飞玉勒，立骑转银鞍。
>
> 纵横既跃剑，挥霍复跳丸。
>
> 抑扬百兽舞，盘跚五禽戏。
>
> 狻猊弄斑足，巨象垂长鼻。
>
> 青羊跪复跳，白马回旋骑。

诗里面表现的戏场极其喧闹，气氛热烈。可是我们发现，当时人们看的什么呢？还是羌笛、胡舞、龟兹曲，等等这些。可以说，虽然戏场在中原的都城，可是表演的仍然是西域的歌舞、杂技、百戏。

到唐代的戏场里的情况也是如此，李冗《独异志》记载：“唐贞元中，有乞者解如海，其手自臂而堕，足自胫而脱，善击球、樗蒲戏，又善舞剑、数丹丸，挟二妻，生子数人。至元和末犹在，长安戏场中日集数千人观之。”依然是杂耍一类的表演，依然热闹非凡。

唐代戏场有一个重要的变化，即从隋时的临时场地转移至寺观。前述已说，但到圆仁记述的中晚唐时期就更为突出了。

这一历史性的变化具有深刻的原因，首先由于中西交通的空前繁荣而带来的外来文化交流是一个主要原因，而且随着交流的越来越深入，中国戏剧史迎来了一个重要的转折点，前述佛寺、道观里重开的俗讲活动就是重要标志，记录这种俗讲的底本——变文经卷就是物证。



陕西礼泉昭陵李勣墓壁画（初唐）《乐舞图》



敦煌莫高窟第112窟壁画（中唐）《观无量寿经变之舞乐图》





礼泉昭陵郑仁泰墓出土唐代百戏乐舞俑

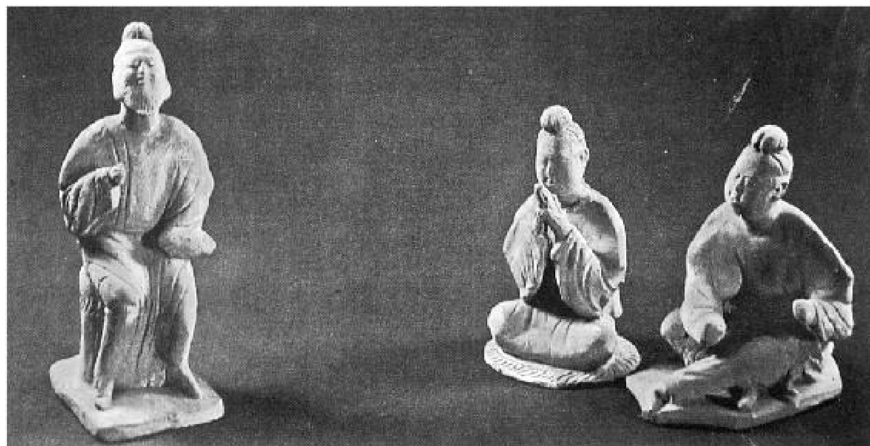
第四节 变与皮影的转换

20世纪初，由于敦煌莫高窟藏经洞里发现了大批尘封已久的古代写本和木刻书卷，引起了西方探险家的劫掠。珍贵的敦煌宝物散布在国外许多著名的博物馆和图书馆里。但是，也催生出了一门跨越国界的学术——敦煌学。敦煌变文写本基本展现的是古代民间通俗讲唱故事作品，这就为我们古代文学的研究、戏剧戏曲研究提供了夯实的新材料，如果深入研究这些通俗叙事写本，将会有助于接续古代文学和戏剧发展历程中的断层，一些悬而未决的问题会有解答的方向。

关于变文研究，是一个国际学术界共同探讨的问题。就笔者所见，美国汉学家、宾夕法尼亚大学教授梅维恒（Victor H.Mair）的成果最为突出，季羡林先生对他有很高评价，比如说他“知识面广，理解力极强，幻想极丰富，综合能力极超妙”（见梅维恒著《绘画与表演》一书季羡林序）。他的变文研究，尽显异域学者之优势。



唐韩休墓壁画：乐舞图



西安西郊唐墓说唱俑

周一良先生在梅维恒著《唐代变文》一书的中译本序里评价说：

> 他认为“变”在某种程度上可视作“叙事作品中神的呈现、显现或现实化”。“变”字来源于印度佛教而逐渐世俗化，变文这一形式也渐用以叙述非佛教故事。这就廓清了20世纪40年代以来的种种推测——包括我自己的推测，找到了“变”字较确切的娘家，不能 不称一大功劳。

首先，是明确概念，框定研究范围，梅维恒对现存变文数量及学者们还在争议的变文概念重新提出了五种分类法，即“最狭义定义”“狭义定义”“广义定义”“最广义定义”和“无意义定义”。经此一分，变文定义得到解决，现存的作品也被确定下来，在此基础上的研究，就不会出现争议，也令人信服。

其次，关于变文的“变”字究竟何意？他做了令人信服的解释，周一良先生也很赞同。我觉得梅维恒最重要的贡献恐怕就在于把“变”字解释清楚了，变文必须具有三个显著特征，可以说是一种与生俱来的特征，分别是：（1）诗前套语；（2）韵散结合的说唱体制；（3）与图画密切联系。



安康平利县锦屏东汉墓宴乐画像砖

再次，由“变”的含义，进而寻求一种实证性的人类学调查与研究。在世界很多地方都流传有一种“看图讲故事”的表演形式，梅维恒证实了它的印度渊源。因而唐代俗讲中的变文表演恰好是随着丝路开通西来的佛教带来的印度艺术表演形式，在长安的寺观里改造、重塑了中国的左图右史传统，融入民间的气质，进而发展为一种新的文艺表现形态。

我们理解，从单幅的图画到连续的多幅，这已是由“图像”向动态的“影像”转换的关键一步了，中国民间的皮影艺术就是这种艺术形态的完整保存和体现。

乾隆时期，陕西三原人周元鼎曾作《影戏考》一篇，应是较早讨论皮影艺术的一篇文献。谈及皮影渊源、班社体制、皮影雕刻、表演技艺等方面，全文仅三百四十多字，兹引如下：

有梨园焉，昉于优孟之效孙叔敖。傀儡者，起于城之围困用以间阏氏；影戏，不知所以，挖皮以肖人也。其为戏，四五人共一箱。出其籍藏，刻画人物，长弗尺，绾以竹枝，可上下；其手、膝以下，可拳曲、跳踯，皆侧影，耳目鼻口具，而贤否、雅健、高下之品焉。冠履、服饰，则文武、男女异制，而富贵贱贫之等亦辨焉。布绢于箱之上，高不及三尺，阔倍之。而羸周以苇，注油满器，烧棉其中，煌煌荧荧，以为光明世界。

清夜无事，村之父老子弟，就绢外坐而听，立而望；妇女坐其后，弗喧弗混，视观优为什闲适。

戏之作，以一人为数人声语，两手可指挥数人，使出入、俯仰、揖让之；循其度，极之；戈、矛、戟、剑，争斗纷然，与夫神怪、云龙、虎豹出没之，各穷其度，亦云难矣！其徒三四人，丝、竹、金、革之器毕具，随其所宜。从应之，以寂以喧，以唱以叹，以嬉笑，以怒骂，传古今之声容、事理，亦可使观者欣然忘卧。

大抵乡之人，有庆而事于神者，用之。视召优，费省又无其烦忧也。作此技者，率不能勤于家，不甚供父母妻子之养，徒借以游食焉。朝东暮西，自为生理而已。

不难看出，皮影无论从制作到演出体制，业已相当成熟。所以研究戏曲史及皮影艺术的学者，普遍认为陕西乃是皮影最主要的发祥地之一也就顺理成章了。

中山大学非物质文化遗产中心博士生梁志刚曾多次深入笔者所在的关中地区调查东、西两府现存各路皮影戏，虽未谋面，但对其研究方法及得出结论甚为信服。梁志刚在其调查的基础上撰成《关中影戏叙论》一书，开宗明义地说：

中国影戏形成于中唐，形成地在陕西。陕西影戏的萌生、成长、繁盛地在关中，因此关中皮影是陕西影戏的核心，也是中国影戏的核心。

此书虽为“关中影戏”，但实际也涉足陕南、陕北的影戏，如陕南安康平利县的弦子戏皮影、汉中洋县碗碗腔皮影、商洛各县的道情皮影、陕北榆林定边县的道情皮影等，不足为奇，稍嫌不足的是对皮影戏诸声腔论述略显浅显。



陕西礼泉弦板腔老艺人张国政演出皮影



关中皮影弦板腔演出



坐　后　签　板　说

档　槽　手　胡　戏

华阴皮影演出前的搭台，俗称“五人忙”（杨甫勋摄）

第五节 丝路文化的纽带

中国戏曲本身是文化交流和发展的结果，同时也是一种文化交融的象征。这种交流在中古时期的隋唐两代达到高峰，“无数铃声遥过碛，应驮白练到安西”（张籍《凉州词》）、“琵琶长笛齐相和，羌儿胡雏齐唱歌”（岑参《酒泉太守席上醉后作》），这是唐诗中留下的丝路文化、经贸双向、对等交流的场景。

自丝绸之路开通以来，作为汉唐京畿之地的关中地区尤其见证了中国戏曲在此地的聚合、交融，乃至在多元共生、极具包容性的唐文化母体内不断发展演进，至五代、北宋时期，中国戏曲的发展、定型也在这一地区表现得逐步深入。

另一方面说，中国的文艺门类中，戏曲定型、成熟较后。因此，世人皆谓其具有综合性，譬如它包含了歌舞、故事、角色扮演、化装服饰、乐器、美术等因素。可是，我们在说它是综合艺术时，往往不会说它是各门类的叠加，相反是一种杂糅、交错相融，是一个独特的一体。

透视其漫长历程，它最初的雏形或者说原点，是应具有一个“戏核”的，就此发展出来的。像种子发芽，在适当的机缘和条件下才慢慢生长，这一过程有时也被描述成滚雪球，从最初的一个小点逐渐滚成一团，不断吸附，不断取舍，最终形成独特的“中国戏曲”。

我们现在看到的京剧和各地方戏就是这样一个发展过程。不过，本书并不着意京剧形成的问题，而是探讨它较早的源头之一——秦腔。

实际上，探讨“秦腔”，首先需要探讨“秦地”，这个问题无法绕过。

戏曲的起源都是在一定的时间地域内发生，中国戏曲的发展更是与

所在地域的文化密切相关，最为显著的一点是声腔。一般采用当地方言，熔铸当地音乐及歌舞因素，形成一定体制，才成为大戏。

众所周知，文化意义上的秦地即陕西，一般来说指关中、三秦、三辅或古长安，这是同一个问题的不同表述而已。

长安地处渭河冲积平原，古人又把这一带称之为“关中”，是一条既狭长又宽阔的通道，在汉唐之世，东连洛阳，两京并重，是世界史上最重要的文明古城之一。由郭琦、史念海、张岂之先生主编之多卷本《陕西通史》“历史地理卷”第八章《历史军事地理》中，对关中地名及来历作了通览式的解释，现征引如下：

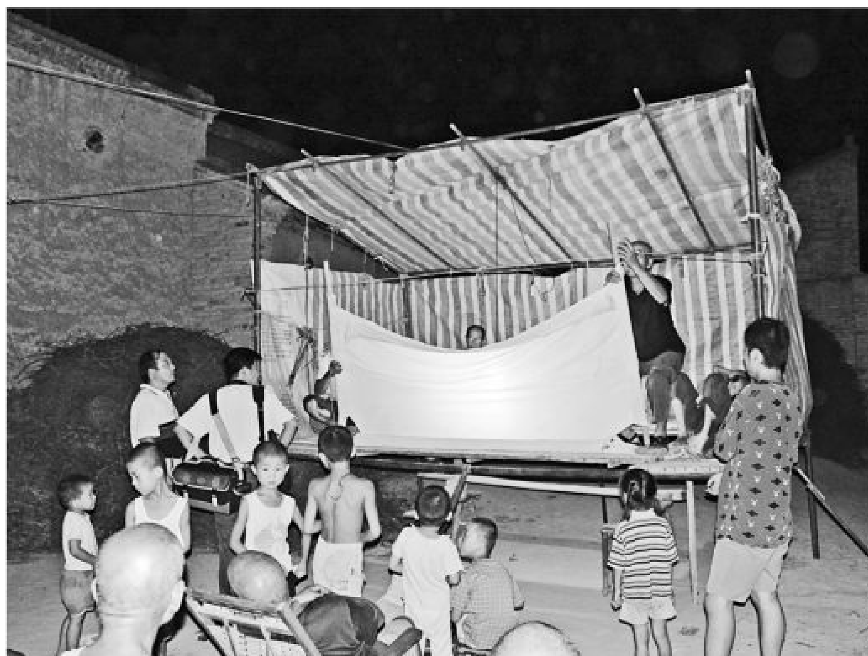
> 由于关中最初并不是正式的地方行政区划，所以有多种解释。根据《史记•货殖列传》的说法，关中自汧、雍以东至河、华。汧谓汧水，雍谓雍山，河谓黄河，华谓华山。但《史记》中有时将汉中、陕北也包括在关中的范围之内。后来还有些说法，大抵都是就关立论的。一说它在函谷关、大散关、武关和萧关之间；一说在函谷关和陇关中间；一说在函谷关和散关的中间。此外还有其他一些说法。这些说法虽然晚出，但同战国秦汉时期的所谓四塞意义大体相同，相当符合当时的情况。

从丝路所具有的沟通、交流属性来看，中华文化并不封闭。在汉长安，从公元前二世纪起，就有举世震撼的张骞凿空出现，从此开启了中原王朝与亚欧大陆中、西部交往的记录，历经千年，绵延不绝，双方在社会、经济、文化生活等诸多方面因交流而受益受惠，并产生持久影响。一般的，其交流的等价物以中国丝绸为主，后世遂以“丝绸之路”为名。

丝绸之路不仅是商贸物流之路，更重要的是世界上三大重要文明之间的交流、传播与汇聚之地。季羡林先生曾说，这个汇聚最后沉淀在隋唐的长安，也沉淀在古中国的戏曲中。这是本书的基本判断和前提，以后章节亦围绕此展开。

2014年，“丝绸之路：长安—天山廊道的路网”成功申遗世界文化遗产，加之中国政府“一带一路”建设之倡议，古老的文明交通之路更加凸显其现代意义。这一段就以现在的西安（汉唐时期的长安）为起点向西

延伸，在丝绸之路交通与交流体系中尤为重要。



关中皮影演出

“丝绸之路：长安—天山廊道的路网”在东亚古老的华夏文明中心和中亚历史悠久的区域性文明中心之间建立起长距离的交通联系，在游牧与定居、东亚与中亚等文明交流中具有重要意义，并见证了古代亚欧大陆人类文明与文化发展的主要脉络及若干重要历史阶段以及突出的多元文化特征，是人类进行长距离交通、商贸、文化、宗教、技术以及民族等方面长期交流与融合的文化线路杰出范例。

佛教、袄教、摩尼教、景教等就是沿着这条道路网，依次传递，流行中华。随着时间的推移，一步一步深入融汇在汉地的物质文化中。

长安是唐帝国的首都，是物质文化和精神文化汇聚之都。当时从东亚、中亚、南亚四面而来的佛教高僧也散布在城中大大小小的寺庙中，这些寺庙成为当时东亚世界的佛教中心。

敦煌虽然位于帝国西陲，是一个规模并不很大的城市，由于它处于中西交通的咽喉要道之上，因而成为当时世界上最富有的国际化城市之

一，成为丝绸之路上主要的文化和商业交往的十字路口。各种文化在这里凝聚、碰撞、结合，产生了独特的文化现象，对东亚文明的发展产生了重大影响。

这两个地方千年之间，保持着经常性的联系，这种联系是通过政府官员、宗教僧侣以及商人来实现的。“敦煌和中国其他地区之间保持着不断的联系。因此，它们之间存在着艺术和文学方面的双向影响。”敦煌由于其得天独厚的地理气候因素，保存下了莫高窟精美的壁画和藏经洞里丰富的文书，使得千年之后，我们发现了因为交流而产生的新的文化。



秦腔《血诏带》（又名《白逼宫》）剧照



秦腔《临江会》剧照

虽然，敦煌文书被保存下来是一个奇迹，但不是偶然。由于丝路开通，敦煌地区长期信奉佛教，而且主要的是，它比中国内地其他地方更接近佛教的故乡。

在所有宝贵的敦煌文书中，最值得研究的民间文艺是变文。中国戏曲剧种声腔的源头之一，就是这些韵散相间的一种新文体。众所周知，中国戏曲，最大的特点是唱，也就是音乐部分。分为两大类，曲牌体和板腔体。板腔体是以七字句十字句的一对上下句为特征，而板腔体正是因为秦腔的兴起而最早出现。

正像敦煌是接近佛陀的故乡一样，所谓“丝路起点是长安”，也意味着秦腔是直接盛开在丝绸之路佛教文化传播地上中国戏剧，也是目前还流传在丝绸之路上的具有广泛影响力的戏剧。

第一章 变与皮影：小戏诸腔为先导

第一节 戏场里的“变”

唐代，长安佛寺内外的戏场和戏场里出现的新现象以及所带来的新观念，深深地影响着中国戏剧此后的演进历程。

随着汉唐大一统帝国的形成，丝路畅通，商贸文化交往不断深入，其中，影响最深远的无疑是从印度传来的佛教。“在古代中国与外界的交往史上，印度佛教对中国的影响历时最长，范围最广，而且无间断地延续下来。佛教在中国的成功传播，远非中古时期陆续入华的‘三夷教’（袄教、摩尼教、景教）所可比，甚至本土宗教道教也难望其背。”最主要的表现是佛教带来了一系列新的概念、知识和信仰。这些新的“俗世、现世、人间”的观念，迅速进入中国人的日常生活。“游戏”、幻化的感受正是在这一时期的戏场里出现，色彩斑斓，令人迷醉。

文化的交融激发了人们的创造力，最后在戏曲中把这样的创造力凝固下来。戏场折射了戏曲的所有形态，成为一种新的文化景观和新的生活方式。

例如“戏场作戏”，当然，此处的“戏”与我们所说的“真戏曲”（王国

维语）不可同日而语，但它却是中国人对戏的概念有了深一层理解。北魏时翻译的佛经《正法念处经》卷五中有一段偈语：

> 如彼伎儿，取诸乐器，于戏场地，作种种戏。心之伎儿，亦复如是，种种业化，以为衣服。戏场地者，谓五道地，种种装饰，种种因缘，种种乐器，谓自境界。伎儿戏者，生死戏也。心为伎儿，种种戏者，无始无终，长生死也。

康保成先生认为，这段偈语涉及了戏剧的多种元素，如有场所，有乐器，有演员，有服装、装饰等，其中，“五道”指佛教中常说的地狱、饿鬼、畜生、人、天五种轮回转生境界。这里是把“戏场”比作“五道”，把“伎儿”扮演的“种种戏”比作“五道”的种种轮回境地。更重要的是，它传递出了佛教关于人的生死的观念，成为戏的一种内涵，大大扩宽了以往对戏认知（戏以讽谏）的传统理解，人的生命如同戏剧表演一样短暂，聚散离合，倏忽一瞬，无疑戏梦人生。

另一部佛经《佛本行集经》的偈语更是对前一部经的注解：

> 众生流转烦恼海，犹如蜂在竹孔间。
>
> 三有循复若秋海，上下往还无止息。
>
> 亦如戏场诸幻化，又似山川似水流。
>
> 众生老病死亦然，或生天人三恶道。

在唐代戏场，人们获得的这种感受，加上佛教的宣经解说，于是“戏”不再是纯粹的“游戏”，戏的观念得到延展，从一种幻灭感再到虚拟性，戏的含义有所深化。于是，这一时期，杂剧表演终于出现。

长期以来，学术界所依据的杂剧史料仅限晚唐《李文饶文集》，即唐文宗、武宗朝两度入相的李德裕文集中的一句话，且只有这唯一的一条，即“蛮共掠九千人，成都郭下成都、华阳两县，只有八十人。其中一人是子女锦锦，杂剧丈夫二人……”等，刘晓明在其《杂剧形成史》里搜罗爬梳，又考据出很多条来，通过仔细分析，发现唐代杂剧最早的还是出自佛经。刘晓明据此判断：“将杂剧赋以表演艺术内涵的是《教坊记》（唐•崔令钦撰）一书，这是唐代有真正‘杂剧’的最早记录。”

那么，为什么在中国早期把戏剧叫作“杂剧”？仅凭汉语之义解释终不能完全说明，一般释义为：

> “杂”者，驳杂之谓；“剧”者，争斗之谓。蒲博、棋弈、投壶、牵道、六甲行成都市带有对抗性质的争斗，合而言之，自然也就驳杂，故称之为“杂剧”。

但这似非杂剧为戏剧的用意，更多的是含有关杂耍、游戏的意义。

其实这个“杂”字，是和佛教有关的。著名佛教史学者、北京大学教授周一良先生在《读唐代俗讲考》中认为，“变”的字义有一个梵文来源，有可能是citra（画）。citra这个梵文词汇，在汉文里常被译作“种种”“杂类”“杂饰”“有殊”“希奇”“妙色”等，戏曲史家吴晓玲先生在《关于俗讲考》一文提出，vicitra（杂色斑驳的、光辉灿烂的）是作为与“变相”对应的梵文词。

我们知道，在中国，把俗讲的底本叫作变文，而把俗讲中所悬挂的图画称之为“变相”。所以，“杂”的意义是逐渐由佛教概念转换为中原文化可以接受的概念。只是这中间历经了一个过渡，即西域或中亚的环节，我们看丝绸之路的历史，就会明白、接受、理解这个现象。

梅维恒认为：

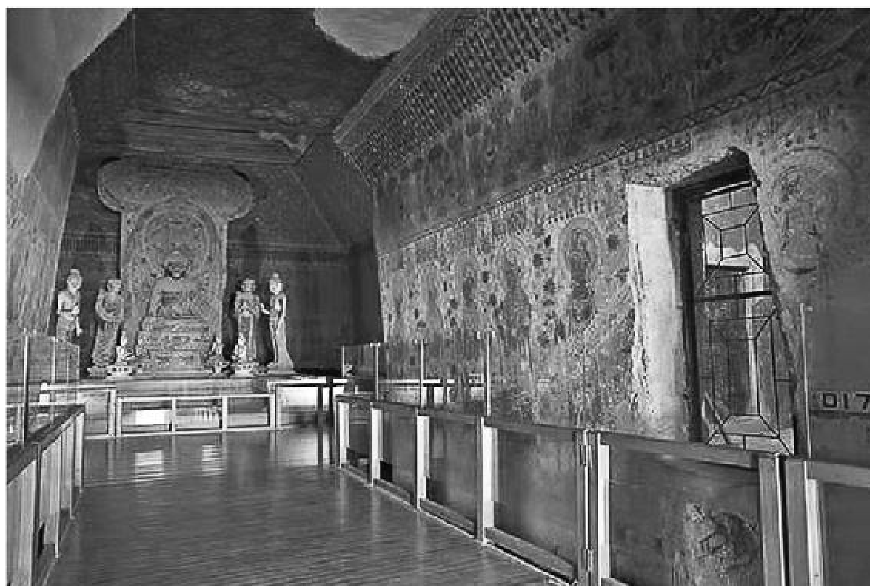
> 作为中国佛教术语的“变”，其用法与它在古典作品中的用法很不相同，看来是对印度佛教中众多概念的一种综合。我们不能说它 仅仅是某个梵文词语的对应词而已。佛教在中亚传播的过程表明，在许多情况下，佛教术语库中搀进了别的语言的词汇，并且传入了中国。变文便是这样一种文化交流的象征：它不是单纯印度或中国 的，而是印度文化和中国文化综合的产物。

“变”传入中国经历了一个较长的时间段。最初，中国人还是把梵文里的“变”理解成“奇异故事”一类，梅维恒推断，这种意义在佛教传入中国之前并不存在。因为“在佛教哲学中，‘变’意味着思想的现实化或实在化，也就是最大程度上的富有创造力的精神作用，甚至就是魔法”。而这一点，佛教才具有。

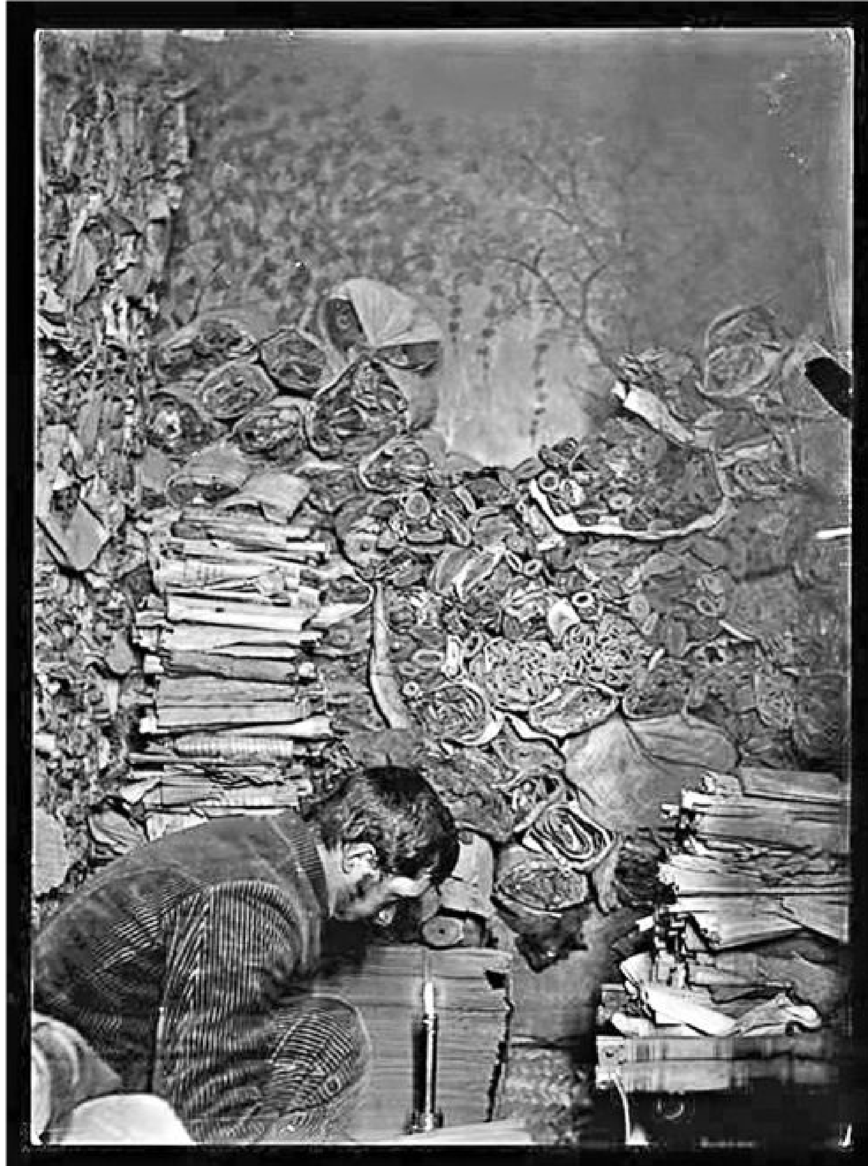


伯希和4524号敦煌变文卷子（法国巴黎图书馆藏）

佛教传入之前，“变”的字义是“变化”“进化”“运动”“修改”“替换”“差异”以及由此引来的“事变”“动乱”“（日月）食”“叛变”等。只有佛教进入之后，才有了“（超自然力的）变幻”之意，并由此引申为“奇异（之事）”。也就是说这个字是逐步用汉语的对应意改造来的，适用于佛教教义的传播。



敦煌莫高窟第16、17窟：藏经洞



法国探险家伯希和翻阅藏经洞古代经卷

涉及中文的“变”与戏剧的关系时，梅维恒发现，“在阿拉伯语中一个早期的指示影戏的词shá wada，便有着与佛教术语‘变’惊人相似的含义：‘诱惑，一种戏剧、戏法或手法，使一物呈现与其自身不同的形象，显示一个实际不存在的人的形象，使虚无的东西呈现得如同真实的一样’”。



克孜尔石窟摩耶二窟《阿阇世王闻法涅槃闷绝后复苏》壁画

基于西方学者的严谨，梅维恒还不厌其烦地论证了藏文、契丹文这些汉地周边与六朝迄唐时代佛教流传区内的相关语言，得到的结论几乎是一致的。与汉文“变”相对应的各个语种的这个字义都含有和图画、讲述故事的意思。

所以，关于中国为什么把戏剧叫杂剧，应该有这一层渊源，杂剧或与佛教密切相关，这恐怕也就是为什么刘晓明发现的最早的“杂剧”一词全都出现在佛经里的原因。具体讲，就是导源于佛寺的俗讲，应该没有什么问题。

第二节 变转换成影戏的可能（一）

唐代佛寺戏场里的俗讲和反映俗讲的变文、变相，所幸在敦煌遗书中大量保存了下来。通过对“变”的理解，我们可能会逐步厘清了一些戏曲史上悬而未决的难题。

只有在考虑丝绸之路带来的文化交融的事实后，我们也才能完整理解“变文”和“变相”的含义。

许多学者都发现，与图画相关的讲故事手法不只与佛教有关，而且和回鹘人带来的摩尼教密不可分。大体来说，经商的粟特人带来祆教，回鹘人带来摩尼教，而他们使用的语言属于东伊朗语系。荣新江说：“从魏晋到隋唐，西亚的祆教、摩尼教、景教、伊斯兰教也先后传入中国，都产生过一定程度的影响。其中的摩尼教本是产生于古代波斯的一种宗教，在波斯受到镇压，几乎绝迹，但却在中国，特别是中国的维吾尔先民回鹘人中间广为传播，甚至在九、十世纪建都吐鲁番的西州回鹘王国中，被立为国教。敦煌吐鲁番发现的汉文和各种伊朗语、回鹘文的摩尼教文献，与埃及发现的科普特文摩尼教一起，构成了今天我们认识古代世界的摩尼教的基本文献资料。”德籍华人、著名学者刘茂才在《龟兹及其与中原的关系》一书中说：“途径龟兹的商人、传教士、使者和士兵，也都是文化的负荷者，因此，在艺术上就可以明显地看出是一种不同信仰调和的产物。”由于摩尼教在中古时期就已经泯灭不彰，关于摩尼教在中国的传播情况只能求诸这一时期的汉文佛典，因此陈垣先生认为：“摩尼教之始通中国，以现在所见，莫先于佛祖统纪所载之唐武后延载元年。”所以，摩尼教开始传播中土的时间是公元694年，“（唐）至德以后，传摩尼教至中国者为回鹘。……回鹘则君臣上

下，一致尊崇，故摩尼教在回鹘能风靡一时，并随回鹘入唐，传其教于大江南北”。回鹘是唐朝的盟友，曾协助唐朝平定安史之乱。但是不久，回鹘被黠戛斯人所灭，摩尼教随之衰落，唐朝也禁断了该教。但是，在梅维恒看来，“有一个值得我们仔细研究的奇怪现象，即变文盛行于中国的时间，与摩尼教的盛行时间大致相同的现象，如果这不是一个简单的巧合的话，那么我们就应当集中在以下事实的一个方面或两个方面，来解释二者的关系”。

梅维恒所说的关键点在于，在中国最适合外来文化要素流行的同一时期，流行着一种同样运用图画讲故事的手法。摩尼教在雷打不动的礼拜时会使用图画，而且图画还列入摩尼教经典《摩尼光佛教法仪略》中，这部经典正是开元十九年（731）受唐玄宗之诏命而编写的。

摩尼教在中国最活跃的时期正是唐玄宗开元年间，这个时候是变文讲唱传统巩固下来的时期。佛教和摩尼教在思想和术语上都有着广泛的交流，其中，“变”字，含义也是“可变化的通俗图画”，因此确切地说是与摩尼教经文联系在一起的。梅维恒才有了下面这个形象生动的著名论断：



敦煌遗书：摩尼教汉文经B D00256



摩尼教讲经图

配有图画而散韵相兼的说唱故事的技法是在印度出生的，由佛教化的伊朗族“伯父”（指伊朗语族的于阗人）和突厥族“伯母”（回鹘人）培养长大，最后由中国“双亲”收养。

梅维恒还运用人类学的方法，考察现在印度尼西亚的戏剧表演。以今天的眼光看，印尼处于海上丝绸之路的一个节点。在印尼，把所有类型的戏剧表演都叫“瓦扬”（wayang）。经分析，瓦扬一词经由“影子”一词的字根演变而来，瓦扬表演有时被转译为“从影子中来的”之意，这就和中国佛教“变”的概念，不是一般的相同；另外，瓦扬在一些东南亚的

语言里，很大程度上都已失去了“影子”的含义，而用来指“剧场”之意。中国宋代都城里把戏剧表演的场地也叫“瓦肆”，它们是否具有联系，尚需进一步考证。但是，“所有印度尼西亚的戏剧和绝大多数东南亚戏剧，不管它实际形式如何，都和‘影子’世界密切关联。”字义辨析之后，梅维恒进一步指出：

> “瓦扬”意为“影子”的说法，由此必须在这个意义上受到限制：与其说它指的是从后面放出光来把影子投在幕上的技巧，还不如说它是呈现在观众眼前的幻觉效应。因此，画卷、傀儡、皮影和舞蹈演员都可以合理地称作“瓦扬”。这个事实加强了虚幻的效果，即绝大多数的表演都在晚上、洞窟中或没有窗子的屋子里，仅仅用摇曳不定的灯光或烛光来进行照明。真正的皮影戏的发明可能是由人们偶然观察到的，在这样的装置中来自后面的照明比来自前面的照明更富于联想和迷惑力。

因此，梅维恒认为，相似的发展进程（即幻象——皮影）可能在中国宋代早期已经出现。汉语里有许多和影子有关的表达方式，即：影壁、影神、影堂、影供、影现、影像（梵文pratibimba），它们更多表达的是心理现象而不是视觉现象。应该注意到，这些说法绝大多数来自佛教。也许宋代“影戏”这个说法正处在心理与视觉现象的过渡阶段。



山西繁峙岩山寺文殊殿金代壁画

实际上，中国学者在许多年前就提出了类似的观点。关于影戏与俗讲关系，顾颉刚、孙楷第在20世纪中叶就相继提出。孙楷第《近代戏曲

原出宋傀儡戏影戏考》里说：

> 今敦煌本《昭君变》分上下二卷，……系当时僧侣对众宣讲之文。……今云："上卷立铺完毕，此入下卷"。明当时俗讲有图像设备。蜀韦谷《才调集》卷八载吉师老《看蜀女转昭君变诗》，有"画卷开时塞外云"之句可证。讲时有图像设备，则图像为讲说而设者，此时讲说，反似说明图像。故曰"立铺毕"，不曰"讲毕"也。凡斋讲于白昼行之，亦于清夜行之。俗讲供像事，既可于《昭君变》中窥其消息；余因疑唐五代时僧徒夜讲，或有装屏设像之事。如余言果确，此当为影戏之滥觞。

唐人吉师老的这句诗，恰好在李贺《许公子郑姬歌》中"长翻蜀纸卷明君，转角含商破碧云"诗句中也得到了印证。

顾颉刚的《中国影戏略史及其现状》里说：

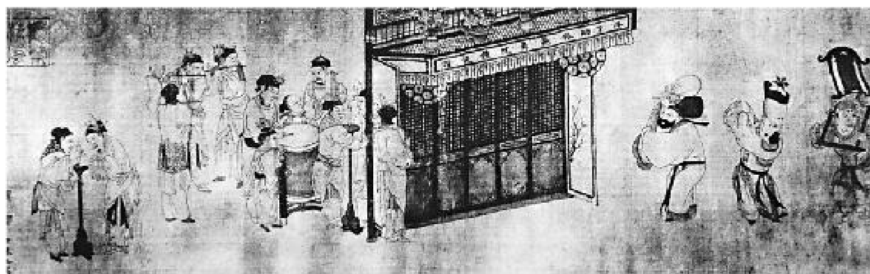
> 变文后世演进为宝卷，其内容形式虽有变更，而主题未改，益便于妇孺，至今中南各地尚有许多流行之宝卷，而被一般妇女信为佛教的经典，其影响之大可以想见。元明以来，宝卷作为影戏的剧本，其体制极为合度，似非偶尔采用者所能做到，因此可知其在变文尚未成为宝卷的时代即已与影戏结缘，或且即为宣传佛教者所利用，以之宣传其教义，因之二者并盛行焉，亦属意中之事。

这些先辈学者的意见在后来学者一系列的人类学考察之后，也被逐渐认同。兰州大学教授赵建新考察陇东皮影后，说"我认为孕育影戏的'母体'，主要是'俗讲'和'影灯'"。

毫无疑问这是一种民俗学的观点，作为一种戏曲表演艺术，皮影是在民俗活动中孕育出来的。任何事物都是在一定的时空中形成并完成的，也就是说要考察影戏的源头，就必须在民俗文化中寻找。同时，民俗还是皮影艺术生存发展的文化空间。



南戏《灯戏图》



南戏《灯戏图》

所谓“影灯”，大有来历，且文献多有记载。影灯是中古以来“上元灯会”中的上等灯品之一种。上元灯会大致是受佛教燃灯之规影响而逐渐形成的一种既祀神又娱人的文化习俗，隋炀帝时期已初具规模，到唐代更是盛况空前。其灯之品类，时人多有记述。譬如：一曰九华灯，汉刘歆《西京杂记》里，有“上元夜燃九华灯于南山上，照见百里”的盛景，杜甫诗则有“紫殿九华灯”句；二曰山棚，或云灯山；三曰灯楼，或云彩楼；四曰灯轮或云灯树；五曰影灯或灯影。刘肃《大唐新语》卷八有“神龙之际，京城正月望日盛饰灯影之会”。

与影戏相关的就是其中的影灯或灯影。唐人有《影灯记》专著，惜已不传，但从宋代的笔记里可以推想。灯会宋承唐制，而宋代灯影里却有故事表现。如《繁胜录》记：“御街应市，两岸术士有三百余人设肆，年夜抱灯，及有多般，或为屏风，或作画，或作故事人物。”“挂灯或用玉栅，或用罗帛，或纸灯，或装故事，你我相赛。”《武林旧事》卷二“灯品”记：“若沙戏影灯，马骑、人物、旋转如飞。”这是说“走马灯”。



关中皮影一绝——灰皮皮影（安吴寡妇皮影班旧用，其制作技艺已经失传）（郑强摄）

赵建新认为，“从在固定的灯面绘制人物故事到在自身可旋转的灯面绘制人物故事，人物影像本身虽未动作，但当其随着载体而如飞旋转时，则无疑会向观者传送一定的动感：当艺人们进而设法使人物影像自身能够动作，再如同俗讲一般配之言语歌唱，那么呈现在观者面前的就不再是影灯、俗讲，而是影戏了”。

李跃忠博士也认为，“影戏形成后，在不同的历史时期不同地域产生了许多不同的别称。从现在发现的史料来看，宋金元时期一直叫‘影戏’，明代略有变化，如明末清初河北肃宁县一带，影戏就有‘走马灯戏’‘灯戏’等的称呼”。

从目前仍存活于民间的皮影艺术形态来看，这一艺术形式是最能体现“变”的所有内涵。回到它的戏曲学本位上，这种初级特征的戏曲艺术形态的价值远没有被重视和发掘出来。

20世纪50年代初，甘肃省文化局戏改组在河西走廊考察戏曲活动，在高台县他们发现一本明洪武年间编订的“（戏本）万宝录”，这是类似后世戏曲《通百本》（见黄笙闻：《陕南秘藏类书》通百本《初探》，《戏剧（中央戏剧学院学报）》1994年第2期）或《戏套子》（见马紫

晨编著《戏串》，中国戏曲志河南卷编委会出版1989年），是艺人演唱时可使用的手册，包含有各种上下场诗、官对子、官乱弹等内容，供演出时随时套用，同时他们还发现了一个牛笼嘴式的大碗油灯。无疑这应是皮影演出的一套物件，因为在洪武年间，成熟的戏曲声腔剧种如秦腔还远未出现，而皮影还只具有说唱的性质。



关中皮影造型

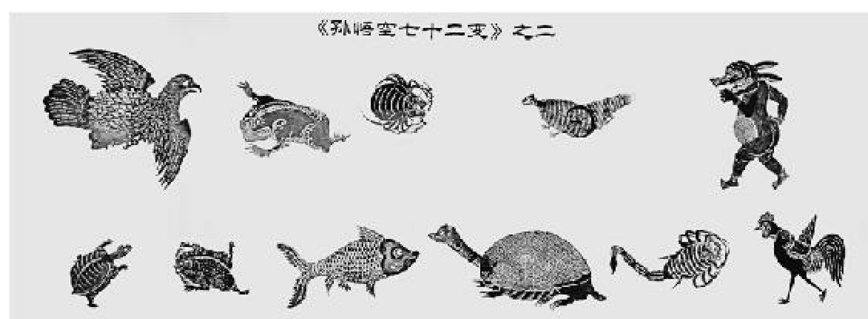


关中皮影造型

关中皮影造型



关中皮影造型



关中皮影造型

第三节 变转换成影戏的可能（二）

陈寅恪先生在《元白诗笺证稿》中说：

> 若依唐代文人作品之时代，一考此种故事之长成，在白歌陈传之前，故事大抵尚局限于人世，而不及于灵界，其畅述人天生死形魂离合之关系，似以长恨歌及传为创始。此故事既不限现实之人世，遂更延长而优美。然则增加太真死后天上一段故事之作者，即是白陈诸人，洵为富于天才之文士矣。

这意思是说，中唐时期，传奇文兴盛，白居易《长恨歌》诗和陈鸿《长恨歌传》为其中代表，而且这一时期的李杨故事，在白诗陈传中多出了“太真死后觅魂天上”情节，所谓“及于灵界”。皮影史学者江玉祥提出一个新的说法，认为“《长恨歌》后半截方士觅魂之设，既非作者绮丽的幻想，也非实指，而是一场以杨妃故事为题材的影戏”。皮影戏之说，显然是借鉴了民间关于皮影产生的一个传说：汉武帝思念亡妃李夫人，命方士招其魂至的故事。

我们说，从汉武招魂李夫人到唐代杨妃海上仙山升天入地，正是佛教带来的灵力观念。美国学者柯嘉豪在其《佛教对中国物质文化的影响》一书中指出：“佛教圣物几乎从来不只是神圣的象征物，而是其本身就具有灵力。……器物能够获取神圣力量这种观念对中国人并不新颖，它不是在佛教传入中国以后才兴起的；新颖的是被认定拥有这种力量的器物类型，以及庞大而复杂的宣传它们的机制。”

这个“灵力”观念的体现可以认为就是汉字“变”的字义拓展，逐渐衍生出新的含义。中国叙事文体此前缺少那种较长体制的文章，我们看唐前志怪小说基本为简短的百字小制，可是为什么到了唐代，一下子就兴起了具有一定长度的传奇文呢？这说明此时中国的叙事体制、故事讲述迈出了重大的一步。显然，这个现象跟佛教俗讲活动是分不开的，20世

纪初，胡适就曾点破了这种变化的内因：

印度人的幻想文学之输入确有绝大的解放力。试看中古时代的神仙文学如《列仙传》《神仙传》，何等简单，何等拘谨！从《列仙传》到《西游记》《封神传》，这里面才是印度的幻想文学的大影响呵。

鲁迅也说过同样的话："唐代传奇文可就大两样了，神仙人鬼妖物，都可以随便驱使，文笔是精细、曲折的，至于被崇尚简古者所诟病；所叙的事，也大抵具有首尾波澜，不止一点间断的谈柄；而且作者往往故意显示着这事迹的虚构，以见他想象的才能了。"

郑振铎先生在分析中国叙事文体不发达时说：

历来民间所产生的或文士所创造的诸种文体，如骈文、如古人、如五七言诗、如词，都只能构成了叙事、议论的散文与乎抒情的歌曲（以诗词来叙事的已甚少），却没有一种"神示"或灵感，能使他们把那些诗、词、骈、散文组织成为一种特殊的复杂的文体，像戏曲的那种式样的。

许地山更是联系到梵剧对于中国戏剧的影响，他从中国尚存的泉州傀儡戏说起：

傀儡之外，还有所谓"影戏"的，梵名"车耶那咤迦"（Chayauataka），此云"阴影游戏"。据现在所知道用影表演最早的戏剧名《都昙伽陀》，也是演罗摩与悉多的故事的，其中猴王安伽陀最为主要。……影戏在北宋已有，但盛行于南宋。或者南宋的影戏参合印度的《都昙伽陀》风尚，与本土的微有不同也不一定。南洋诸岛的影戏也有猴王名安伽陀，不过不是主要的角色。南宋时南方的影戏当也有一个猴王，因为现在福建漳州泉州一带犹名影戏为"皮猴戏"。又漳州乡间有一种七人或八人一班的戏，专以说笑话、打诨为事，乡人也名之为"猴"。或说做影相的材料多以羊皮，故有"皮猴"之名，不知道对不对。



西安市周至县仙游寺 （白居易写作《长恨歌》之地）

关于许地山之说，笔者记忆起，小时候乡里也常演出木偶戏，俗称“肘胡虏儿”，肘字较重音，后面的“胡虏儿”字发音较轻，不知何意？后来才见有人写作“肘胡”，但也有人写作“肘猴”。两者似都解得通，今天看来，“肘猴儿”也是有来历的。

因此，说它是傀儡戏或皮影演出，或许正点中要害。

理由如下：

（一）唐郭湜《高力士外传》中记录了在皇帝面前的“转变”的演出情形。当时，唐玄宗从四川避难回到长安，身边没有了杨贵妃。高力士想方设法使劲排除皇帝的烦恼。“每日上皇与高公亲扫除庭院，芟薙草木，或讲经论议，转变说话，虽不近文律，终冀圣情。”高力士是虔诚的佛教徒。唐人的这段记载表明，有人曾在唐玄宗面前表演过杨妃显灵的“转变”。

（二）江玉祥给出的理由是：第一，陈鸿《长恨歌传》中，描写杨贵妃容貌非常细致，“鬓发腻理、纤秾中度，举止闲冶，如汉武帝李夫

人"，如此详致，非看到无以诉诸笔端。并且，汉武李夫人的故事已明说出，白诗首句也是如此，"汉皇重色思倾国"。第二，陈传中邛崃道士所施也和李少君一样的弄影术。清初，洪昇"览白乐天《长恨歌》及元人《秋雨梧桐》剧，……借天宝遗事缀成"传奇《长生殿》，其第四十六出《觅魂》在舞台上可谓淋漓展现"杨妃人影"：

> （北仙侣）【点绛唇】仔为他一点情缘，死生衔怨。思重见，凭着咱道力无边，特地把神通显。
>
> ……
>
> 【混江龙】……（童献灯科）献灯。（净捧灯科）这灯呵，烂辉辉灵光常向千秋照，灿荧荧心灯只为一情传。抵多少衡遥石怀中秘授，还形烛帐里高燃。他则要续痴情，接上这残灯焰，俺可待点神灯，照彻那旧冤愆。

徐朔方先生注曰："衡遥石"为道士所用的五色石。传说杨贵妃死后，唐明皇很想念她。道士就用五色石研粉做成烛，叫"还形烛"。还形烛在帐子里点起来，唐明皇就看见了杨贵妃。

第三，《长恨歌》诗的后半段是描写民间搬演的杨贵妃传说故事。因为在唐代，思想开放，禁忌也少，先帝之事多不避讳。所以，文人雅士诗文唱和、民间戏曲搬演李杨故事极有可能。

试看唐人孟棨《本事诗》记载的一则故事：

> 诗人张祜，未尝识白公（指白居易）。白公刺苏州，祜来谒。才见白，白曰："久钦籍，尝记得君《款头》诗。"祜愕然曰"舍人何所谓？"白曰："鸳鸯钿带抛何处，孔雀罗衫付阿谁，非款头何邪？"张顿首微笑，仰而答曰："祜亦尝记得舍人《目连变》。"白曰："何也？"祜曰："'上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见'，非《目连变》何邪？"遂于欢宴竟日。

综上所述，从唐人的记载里差不多已经透露出这种接近皮影戏演出的搬演使用的演唱文本就是变文。王重民先生说："'上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见'，表面是说像《目连变》里的情形，实际上是说白公学时髦，他的《长恨歌》竟坠入了变文唱词的格调。"

为什么要这么说？为了便于理解，我们引另一本唐末五代人记载此

事一段话：

> 张处士《忆柘枝诗》曰：鸳鸯钿带抛何处，孔雀罗衫付阿谁？白乐天呼为“问头”，祜矛楯之曰：“鄙薄‘问头’之诮，所不敢逃，然明公亦有《目连经》。《长恨词》云：‘上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见’，此岂不是母连访母耶？”

其中，《目连经》有的钞本作《母连变》，梅维恒分析，由于“变”在唐以后逐渐沉寂，不见文人的记载，人们已经不知“变”为何物？幸有敦煌文书的发现，唐代繁盛的“变”才免于消亡。明清的编者因为不知而迳改“变”为当时人们都可理解的字，这样就成了《目连经》了。

因此王重民先生才有上述判定，故而江玉祥认为：“在张祜眼中《长恨歌》后半段描写的是同《目连变》一类的民间传说故事，也如同‘变文’一样具有影像配说唱的形式。”

不过，大概此处说唱变文中杨妃还魂的情节是类似于傀儡或皮影的形式展现出来的，但需要特别申明的是，它还不足以构成如宋人所说的皮影戏，后者需要在宋代的都城里最终完成。

第四节 诸腔纷呈的关中皮影小戏

在陕西，各市县均有皮影戏普遍存在。据梁志刚的调查研究报告指出："关中影戏指以陕西关中地区为核心的影戏，包括陕西各地的诸声腔影戏，也有其他省区的影戏。按声腔分，包括老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔、西府碗碗腔（灯盏头碗碗腔）、秦腔、道情、弦子腔、越调、八步景、大筒子、眉户灯碗腔、皮腔等，支脉繁多。其历史渊源之久长、文化底蕴之丰厚、民俗功能之显著、剧目剧本之繁多、班社艺人之众多、声腔之多样、演出技艺之精湛、雕刻艺术之精美、流布地域之广阔、对其他影系影响之大，堪称全国影戏之首。"李跃忠博士认为这些声腔可称为皮影的专用声腔，其中，老腔、碗碗腔、阿宫腔、弦板腔只有在皮影戏中才有，并且，"这些专用声腔有的在不同地区还形成了不同的流派，如碗碗腔影戏，有东府碗碗腔、西府碗碗腔、汉中洋县碗碗腔、西安户县碗碗腔等，而且还传到山西形成了晋南碗碗腔影戏"。

皮影在陕西民间常被称为"小戏"，"小"不仅言其规制之小，便利即时，行动自由，而且有不登大雅之堂之意。小戏含义颇广，异时异地，含义不尽相同。但从其形成路径来说，基本可分为两类。张紫晨、余从诸先生的观点引如下：

张紫晨《中国民间小戏》云：

> 我国民间小戏按其形成来说，有两条重要的途径：一是从民间歌舞发展成小歌舞剧；一是民间说唱演进而来，把叙事发展为代言的故事表演。当然有时又是两种途径的结合。民间歌舞和民间说唱正是民间小戏形成与发展的基础。

余从则认为：

> 小戏是戏曲的初级形态，大戏是戏曲的高级形态；小戏是大戏的前身，大戏是小戏的归宿。……民间小戏的剧种，孕育、产生于民间艺术，也即起自民间歌舞与民间说唱。

可是这“小”却有很深远的意义。特别一提的是，关中皮影多以其唱腔命名，这些丰富的唱腔皮影小戏诸腔也有其共同特点，概括为板腔体戏曲声腔音乐，是中国戏曲两大系统戏曲音乐流落、隐匿在民间和民俗活动中的一部分。专注于中国民间小戏的台湾戏曲音乐史学者施德玉教授说：“小戏虽然简陋粗糙，但根源乡土，有纯正的语言腔调，有满心而发、肆口而成的歌谣，有随着情感踏舞的肢体韵律，融入生活又呈现生活，充分与各地的历史、地理、风俗相结合，也充分地流露各地群众鲜明的思想和性格。它对发展完成的大戏而言，往往是它的雏形，许多艺术的重要线索都已发端于此。”这就提示我们，它不仅和深受佛道诸宗教影响的唐宋说唱体制有关，而且对板腔体音乐形成有一种文化人类学的意义。

皮影小戏使用的唱腔，毋庸置疑与说唱艺术密切相关。起初被认为是一种比较初级的戏曲，但它保留了戏曲最终“以歌舞演故事”的大戏原始形态。一般认为，中国戏曲演出构成要素为“唱词、道白、科介”三种，但在戏曲发展史的不同阶段，不同戏曲样式有着不同的结构，这主要通过“剧本”表现出来。中国戏曲因靖康之变分南北两支各自发展，然后逐次融汇。在北方，元人杂剧因受制于北曲连套之规，形成“四折一楔子”结构，反映的正是舞台上，或旦或末的“一人主唱”形态；而在南方，由宋南戏一脉发展而来的明清传奇，采用的却是曲牌联套，不断地在“借宫犯调”、南北合套之后，舞台演出已十分注重主要角色（生、旦）发挥，并且还能顾及其他行当角色，从而形成了“分出不分折”“出数不固定”的体制，演出表现就是“副末开场—冲场—出角色—小收煞—大收煞”的格局；待花部乱弹兴起，板式变化体音乐渐次动摇曲牌体的主导地位，梆子、皮黄剧种随之在剧本上突破了杂剧、传奇“分折分出”的局限，舞台上完全可以遵照真正的戏剧冲突来构成场次。实际上，剧本样态又回到自由度极大的说唱体文本样式上。因此也有人认为，中国小说、戏曲本同出一源，从这个发展路径上也可以看出端倪。

戏剧史家周贻白在《中国戏曲声腔的三大源流》中指出：“秦腔源

出北曲，其祖祢当即金元诸宫调杂剧之类，而近亲则为明代弋阳腔，但已不遵宫调，而另以七字句出之，似即当时民间小戏由附庸蔚为大观。”

需要辨析的是，周氏所谓“金元诸宫调杂剧之类”，则是其形成的一个阶段，而非远祖；“弋阳腔”之说，许多学者已疑之，如流沙认为秦腔是从西秦腔发展而来。这个学说看似自然，西秦腔到秦腔顺理成章，其实不然。如今，大多数学者倾向于认为西秦腔就是早期的秦腔；最后，周氏转而由以其唱词的七字句式引发源于民间小戏的猜测，这是排除种种可能之后，剩下的唯一的一条途径了，但仍是一个悬而未决的问题。

影戏的唱词为齐言诗赞体，依据现有关于戏曲形成的理论来看，它还不属于同一时期由“人”扮演的戏，民间当时对此区分很清晰。与之对应的，还有一个由人扮演的“大戏”概念，傀儡皮影等就称为“小戏”。艺人们历来有“大戏来源于小戏”或“小戏比大戏大，大戏比小戏小”的说法。陆志宏先生在《甘肃民间皮影艺术》一书中还说：

> 秦腔是甘肃乃至西北地区的“大戏”，而皮影、木偶戏则称之为“小戏”，但就这样一个占西北戏曲主流地位的大戏，却一直认为社火为“祖”，皮影为“舅”。秦腔戏班不管流动到哪里演出，凡遇皮影、木偶戏班（社）在附近表演，便立即暂停演出，并请出本班“庄王”（戏班供奉的神），备好供品去拜谒“舅舅”。之后，皮影、木偶领班人代表“舅舅”去回拜，并馈赠“外甥”一件新袍或礼品。

笔者2007年初夏考察甘肃靖远县遗存清嘉庆古钟所铸秦腔剧目时，曾拜访甘肃戏曲史学者金行健先生，他告诉我甘肃流传有上述传说。可见这个民俗传统，反映的正是皮影戏与秦腔大戏的渊源，它用民间话语的方式充分且形象地说明了小戏与大戏的先后关系。

不唯如此，在南方一些地区如湖南辰河戏艺人也有类似说法，他们说“先有矮台，后有高台”。矮台指的是木偶戏班，高台则是大戏辰河戏班；另外，过去的祁剧班社若遇见木偶戏班社，都要礼让三分，尊称木偶艺人为师兄，等等。叶明生先生还认为，此种现象与唐人所称“傀儡子”，“引歌舞有郭郎者，发正秃善优笑，闾里呼为‘郭郎’之‘郭郎戏’，

出现‘凡戏场必在俳儿之首’的现象”，都出于共同的文化传统。福建“莆仙戏、梨园戏以及其他地方戏在演出中都尊称提线傀儡为‘师父’‘戏兄’，凡戏场相遇，都必须礼让待之”。

所以，这些发掘出来的戏剧资料，属于一种田野考察获得的，对探索戏曲包括声腔演变具有很大的价值。

叶德均先生在《宋元明讲唱文学》把中国戏曲唱词分为乐曲系和诗赞系两大类。所谓乐曲系，指的是采用乐曲作为歌唱部分的韵文，其结构特点是每首乐曲各有不同的乐调（词调或曲调），句式是由宫调（曲牌）决定的，一般是长短句，具有一定的乐调和长短不齐的句式，是曲牌连缀体戏曲声腔的前身；所谓诗赞系，指的是以齐言上下对偶句为结构的说唱体系，它与板腔体戏曲声腔密切相关。

从以上例证可以看出，诗赞体的戏曲演唱形式上具有早期戏剧的所有特征，比较简略、相当粗糙。但另一方面说，齐言诗赞体系的唱词，虽然不过是七字句或十字句、一对上仄韵下平韵的“上下句”形式，以此循环往复，其音节形式基本又是固定不变的。

虽然宋元明影戏的唱本没有保留下来，综合梁志刚书中引证，大致可以推断其为六言、七言诗赞体。如已知现存最早的南戏剧本《张协状元》里，即有“大影词”的牌子，属六言诗赞，周贻白认为它出自弄影戏者的唱腔。南宋张戒《岁寒堂诗话》中一段记载可证实宋代影戏一般为七言诗赞体。20世纪60年代在日本发现一本元刊的《佛说目连救母经》，通过与现存最早的（公元1373年，明洪武六年同时也是北元昭宗宣光三年）北京图书馆所藏《目连救母离地狱升天宝卷》的对话比较（经文没有唱的部分），吉川良和认为，“变文和宝卷二者都属于七言体形式”。一般认为，中国戏曲从傀儡戏影戏蜕化而出，用长短句的南北曲逐渐代替六七言整齐句子的唱调，形成了宋元戏文和元杂剧。


尊者聞說畢駕雲至王舍城中穿街過巷
尋覓親娘正行之間忽見一狗行走如飛
直至目連根前咬住袈裟歡喜無休尊者
曰此狗正是我母禱告諸佛龍天我有孝
感之心頓狗吐出橫骨說話言畢狗告尊
者曰只為我生前不信見言死入陰司受

北元《目连经变文》（国家图书馆藏）

但是通过上述新发现史料及田野调查材料，发现整齐的诗赞体本身具有向板腔体发展的路径，为什么还要绕一次，先变成曲牌体的长短句，再绕回来到整齐的齐言体格式呢？关中皮影唱词，就存在这种状况。下一节将由华阴老腔影戏具体阐明。

所以，施德玉认为齐言句式“它无须涵括曲调性格、调高、调式的宫调来提领，也无须以严密规律形成音乐情味性格的曲牌来呈现；它但求歌者运转腔调的修为能力，依其音步停顿形式，发挥涵蕴唱词中的思想情感，在板眼节奏下传达出来。也因此齐言的诗赞体，在音乐条件下，只须讲究腔调和板眼，那就是所谓的‘板腔体’”。

在明清时代的戏曲传播中，许多大戏流传到各地依然还保留有其内部的小戏形态，也就是说，从小戏形态上就能进一步考察曾永义先生曾经提出的“大戏形成路径”之说。以秦腔为例，施德玉说：

明万历年间（1573—1620）抄本《钵中莲》传奇第十四出有“西秦腔二犯”唱调，该

剧为江南无名氏之作，证明当时秦腔已传播到江南。据此，秦腔在明中叶时已形成。又秦腔在清代获得很好的发展，不少昆曲、京腔艺人改习秦腔。乾隆、嘉庆（1736—1820）年间，秦腔几乎一直是北京舞台上的一个重要戏曲剧种。从其受欢迎的程度，剧目多达五千多个，以历史剧居多，如《三国演义》《千秋庙》《辕门斩》《杨家将征辽》《太君辞朝》等已发展成大戏。

《清实录》记载：乾隆四十年（1775）哈密已有秦腔戏班唱戏。清光绪元年（1875）左宗棠率军平定阿古柏叛乱，收复新疆，大批陕甘籍官兵入新疆屯戍，秦腔籍艺人也随之纷纷来新疆。据现有资料观察，流落新疆的陕甘艺人，最初是个别敲梆子沿街卖场或演唱秦腔小调，老百姓称之为“梆子卖场”“梆子小戏”。至光绪十六年（1890）以唱梆子为生的艺人才拼凑起来演一些折子戏，如《走雪山》《花亭会》《三娘教子》等。直到被陕西会馆收留时，才算有个演出场地，才能排演大戏，也就是说秦腔这已由小戏形成大戏的剧种，流播到新疆，初期只留存其小戏，其后才因缘际会再发展成为具有新疆特色的新型大戏。

赵建新先生以甘肃陇东皮影戏为例，指出甘肃影戏的剧本到后来越接近梆子、皮黄一类，有的还保留着杂剧、传奇的一些形式，夹杂着说书因素，上述施德玉引清代资料即可见，所以，皮影戏留下来的剧本，特别是年代较早的本子，明显带有曲牌联套体向板腔体过渡或板腔体初兴时的历史风貌和特征。影戏艺人对此有一个很好的概括，就是：

上场引子坐场诗，报了家门再唱戏。

戏里唱上两三事，终场几头拧为一。

唱罢再念完场诗，要叫乡亲心里记。

第五节 皮影诸腔的唱词格式

李贺诗《许公子郑姬》中有“长翻蜀纸卷明君，转角含商破碧云”句，所谓“转角含商”就是指演唱时运用的宫调。可见，“变”不仅是以图画讲故事，而且还是把故事唱出来的。

向达先生在《唐代俗讲考》中就揭示了这个现象。

> 至于《维摩经讲经文》中之偈语常注以“平”“侧”“断”诸字，甚难索解。颇疑此等名辞，亦与梵呗有关。

此处所谓“梵呗”，即是俗讲中的偈语，用转读的方式唱出来。但是梵呗究竟是什么样子？中国境内已经难以找到，但是日本还存在。即当年由僧人圆仁等带回去的，陆续编辑成《鱼山集》，不过是一种名称叫“声明”的东西。“大概偈赞之属，各隶属于一定宫调，而一字之中，又复高下抑扬，自具宫商，协谐钟律。所用乐器为横笛、笙、筚篥、琴、琵琶。至今规律具存，不难复演也。”

简而言之，梵呗即为佛教音乐，是在佛事活动中必不可少的形制。中国早期佛乐完全承袭梵呗形制，约略从东晋开始，佛乐开始民间化，其中唐代变文、宫廷燕乐对佛乐的发展都起了重大作用。宋元以后，佛乐完全采用民间曲调取代“梵”音，并且普遍为寺院所用。佛乐有寺院和民间之分，前者称为法堂乐，用于称颂佛号，赞扬佛、菩萨功德法力或用于祭灵、超度亡魂，常在佛诞日、成道日、诸菩萨诞日及早晚课颂、放焰日、盂兰盆会等场合使用；后者流传于民间，带有浓厚的佛经哲理，词义通俗易懂。寺庙佛乐分赞、偈、咒、诵等四类。赞，又称赞品，有称赞、祈祷、歌颂之意。偈，梵文唱词，专指“回向偈”一类的唱品。咒，即咒文，梵音转读，分有韵咒与无韵咒。有韵咒缓唱，通常引

用磬、碰铃、铛等乐器伴奏；无韵咒节奏紧促，木鱼单点伴击。诵，是音乐性很强的韵体腔，主要用于早晚拜佛，也用于诸菩萨圣诞祝仪。其伴奏乐器常见的有钟、鼓、磬、木鱼、星、碰铃、铛、铰等打击乐器，又称为法器。有时也用箫、笛或弹拨类乐器伴奏。

而王昆吾认为："中古时代的西方佛教文化传入，曾影响汉民族文化，在中国音乐中造成了以呗赞转读为核心的一个音乐系统。"

但同时也不尽然是受佛教文化之影响，而是丝路开通后，各民族文化的涌入共同影响。王昆吾也指出："隋唐燕乐的成立，对佛教音乐有着不可低估的冲击作用。一大批西域俗乐，以'佛曲'的名义传入中国，推动了以民间音乐为主体的佛寺音乐的建立，造成了佛寺音乐的歌舞化、伎艺化。"王昆吾还指出：

> 现存的敦煌讲经文，既然是用于俗讲的底本，那么，配合民间音乐的歌辞便一定会是其中的主要部分。尽管其中有不少古老的呗赞声法的遗存，但是，既然这些呗赞唱辞特意标上了种种声法符号，便表明它们属于较不常用、较受忽视的音乐部分。从上述情况看，现存的唐五代俗讲文学，乃是音乐丰富、声法多样、以俗乐歌唱为主的一种音乐文学。正由于这一点，俗讲才能影响于转变、说话等其他讲唱伎艺。

那么，它们是如何相互影响的呢？以下概要引述施德玉教授的详细分析。

中国诗歌从五言到七言的形成和发展，都是经过充分的酝酿期，才逐渐演变成熟的，经过历代文人不断改进创新而产生的作品。由四言而五言，最晚形成七言的诗体。在各种文体演变过程中，五言与七言体式并存的，并非五言体结束才形成七言体；也并非七言体成熟而五言体就消失了。这两种文体长时间一直并存发展，并且也相互影响，这对于戏曲"板腔体"套用齐言体的形式是有很大影响的。

《诗经》的主要体式为四言一句，四言可以说是自西周到春秋战国时期五六百年间的诗体，五言成为诗体，约在东汉末年，此时正是思路开通、佛教传入中国的时期；到七言成为诗体就是佛教大盛的魏晋南北

朝了；齐梁之际，由于佛经转读梵呗的关系，因而诱导中国文学的音律，并且启萌了四声的发现。一直到七言的喷发与成熟，这是唐诗的时代，尽人皆知。唐以后，七言就成为说唱文学的韵语唱词基本形式，直到明成化年间，七言十言并用，而有“诗赞体”。从此，诗赞体与音乐之“板腔体”乃发生相为依傍、互为生存的密切关系。

齐言成为诗体与音乐发生密切关系之四言体，如《诗经》皆可弦歌之；五言七言就可入乐府，所谓“旗亭画壁”“李白醉写清平调”，都是我们熟知的掌故。四言诗所讲究而为独特的语言旋律，一般只为：句长四言，音节形式二二双式，隔句押韵；五言则为：句长五言，音节形式二三，或细分为二二一单式，隔句押韵；七言则为：句长七言，音节形式四三，或细分为二二二一单式，隔句押韵；十言则为：句长十言，音节形式三三四或三四三，句句押韵，两句一单元，出句仄，对句平。而唐代所发展完成的“近体诗”，分绝句、律诗、排律三体，各有五七言。七言体的五七言才正式有了完整的人工韵律，讲究平仄律、叶韵律、对偶律。唐以后，诗的形式逐渐划一，平仄、对仗和诗篇的字数，都有严格规定。这种依照严格规律写出的诗，是唐以前从未有过的，所以后世将其称为“近体诗”，而对唐以前尚没有一定规律的诗就称为“古体诗”。近体诗包含律诗、绝句、排律，各有五七言和固定的规律，其平仄押韵也有构成和变化的原理。

施德玉总结出近体诗的平仄律有以下七个基础：

（1）两字为一音节；

（2）单数句末字除首句押韵须用平声外皆作仄声；

（3）双数句末字皆作平声；

（4）音节作——（平平）或| |（仄仄）者自相和谐，作—|或|—者自相冲突；

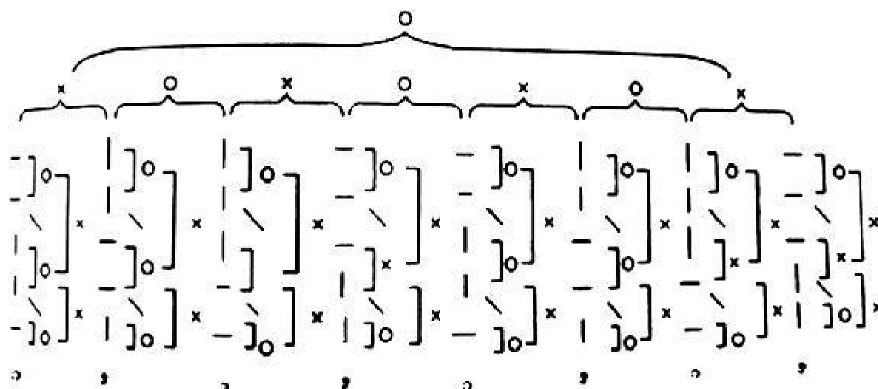
（5）五言上二字作——者，七言上四字作| |——者，其下三字如系

单数句则作—| |（如首句押韵改作| |—）；如系双数句必作| |—。反之，五言上二字作| |者，七言上四字作——| |者，其下三字如系单数句则作——|（如首句押韵改作|——）；其下三字如系双数句必作|——；

（6）音节与音节间必相冲突；

（7）句与句之间，采先对后黏递换方式，亦即首二句平仄相反冲突谓之“对”，二三句平仄相近和谐谓之“黏”，如此四五位对、五六为黏，六七为对、首尾为黏的递换下去。

根据这七个基础，如以平起首句不押韵之五律为例，分析其“平仄”格式和谐与冲突情况，如下图示：



这样的五律平仄格式，可以统计出和谐与冲突共计各24次，亦即律诗是在音节本身的基本和谐，音节间必须冲突与句间的对黏递换的规律中，产生正反平衡、轻重有致的平仄旋律。

为了维持正反平衡、轻重有致的平仄旋律特色，因此凡是过轻或过重的声情，如果不加以补救以求平衡的话，都是不被允许的拗句。用以补救的方式，有本句自救和隔句互救两种。其所以用隔句互救，乃因为近体诗基本上是隔句押韵，两句才押一个韵脚，韵脚表示意义和音节的共同完成点，不押韵的句末字，则只是意义完成点而已；也就是说，韵脚以上的音节数才是真正的韵长度。所以句句押韵的七言诗，其韵长诗七音节；而隔句押韵的五言诗则有十个音节；以此类推。就因为是隔句

押韵，两句同在一个韵脚之内，自然可以同时考虑其轻重的平衡。

基于这样的观点，近体诗的平仄格式，以七言为例，可以本句自救的情况，有以下六种：

```
      ×                          ×  ○
(1) | — | | — — |      →       | — — | — — |
      ×                          ×  ○
(2) — | — — — | |      →       — | | — — | |
          ×                      ○  ×
(3) — — — | — — |      →       | — — | — — |
          ×                         ×  ○
(4) | | | — | | —      →       | | | — — | —
              ×                        × ○
(5) | | — — | | |      →       | | — — | — |
                ×                      ○ ×
(6) | | — — — — |      →       | | — — | — |
```

以上六例，“X”表示平用仄或该仄用平，“O”表示用以补救者，亦即为补救本句中相应的平仄，若对象系“该平用仄”则应之以“该仄用平”救之，反之亦然。其第一二例可救可不救，因系句首，距句末音节重点遥远，影响声情不大，故可不救。但第一例高明的诗人均救之，以避免平声在三仄之间，声情稍感逼促；第三例亦以救之为宜，因连用三平，声情不免轻扬；第二例则因第五音节之平在第四音节停顿后之下，不算连三平，故可不救。第四例则非救不可，否则谓之“犯孤平”，因为除句末不可移之韵脚平声，它在五仄之中，逼促颇甚，非加以补救使之舒坦不可。“犯孤平”自古即为诗家大忌。第五六两例为第五第六两字之

自救。

可以隔句互救的情况，有以下四种：

×○　　　　　　　　×○

(1) |—||——|，—|——||—。

×○　　　　　　　　×○

(2) —|———||，|—|||——。

　　　×○　　　　　　　×○

(3) ——|||—|，||———|—。

　　　　×○　　　　　　×○

(4) ——||—||，||———|—。

以上四例，首二例可救可不救，原因同上所述。三四两例非互救不可，否则出句就显得逼促，对句就显得轻扬；而互救后上逼促下轻扬，在同一韵长中，就正好调述均衡了。

如就五言近体诗而言，则将上例去其开首两字即可。因此五律隔句互救的情况就只有两种。齐言体的韵文形式，发展到唐诗的近体诗，可以说已是极致，它的进一步讲究声韵格律，就要破解为长短句了，于是词就应运而生。但是在民间的说唱来说，齐言诗赞体以及由此而转化的诗赞体戏曲，所讲究的体式制约条件，是相对简略、宽松，甚至粗糙，也就是说，不过是七言十言、上仄韵下平韵的对句循环运用而已。由于音节形式是固定的，所以它不必要涵括曲调性格、调高、调式的宫调来提领，也无必要以严密的规律形成音乐情味性格的曲牌来呈现。但是，曲调性格、调高、调式最终还是要进入这个诗赞体之内，形成板式变化体的。曾永义先生就说：“声腔或腔调乃因各地方言都有各自的语言旋律，将此各自特殊的语言旋律予以音乐化，于是就产生各自不同的韵味。也因此原始声腔或腔调莫不以地域名，如海盐腔、余姚腔、弋阳

腔、昆山腔等。”

第六节 板腔体发展自有路径来源

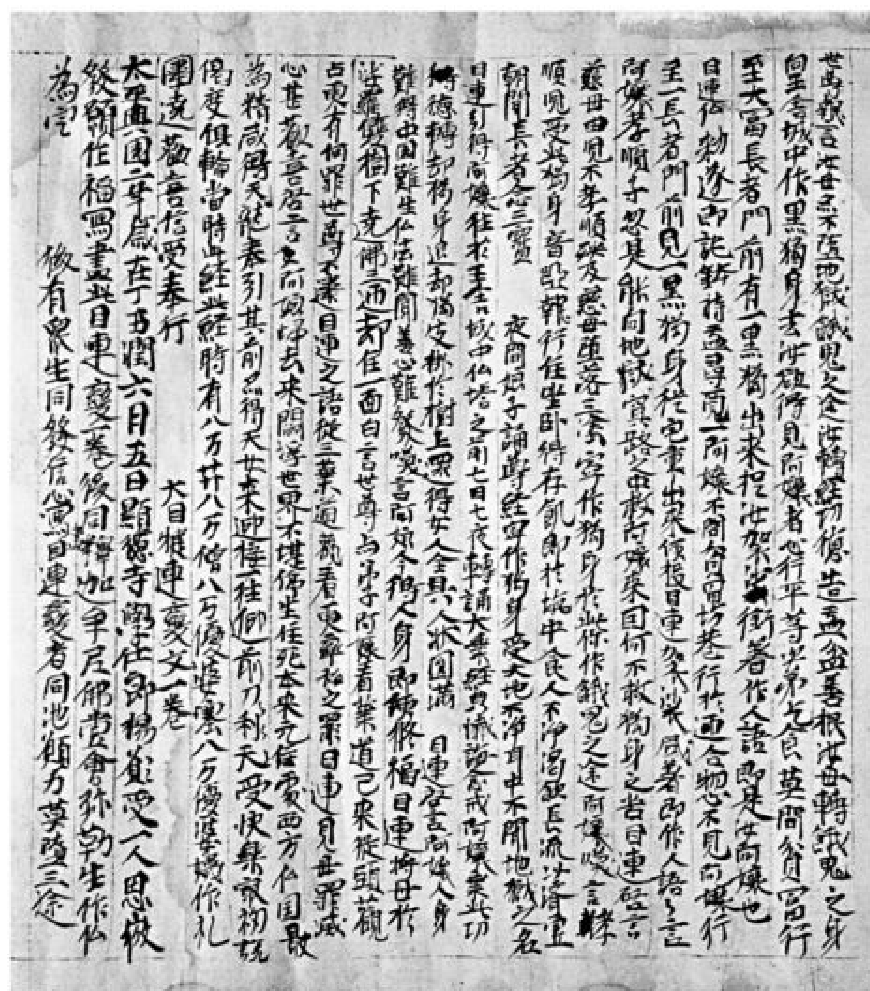
戏曲声腔与影戏有着密切关系，本章节主要分析板式变化体戏曲声腔的来源问题，故不得不瞩目于影戏这种渊源于唐代佛经变文的文体格式。诗赞体戏曲与乐曲系戏曲构成中国戏曲的两大结构体系，而板式变化体正是基于诗赞体系的唱词发展起来的。众所周知，诗赞系中历史最古老的戏曲当属秦腔，明代中叶已经出现。

就称为“戏祖”的目连戏来说，在北宋的勾栏瓦肆中就已经出现。宋《孟元老•东京梦华录》卷八记北宋都城“七月十五日中元节”胜事时，就有“构肆乐人自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍”的记载。虽然，这里说的是宋杂剧演出，但究竟是什么样的形式、剧本唱词如何，因后面再无记载，只是一条孤证，后世对它的真实面貌不详，大多属于拟测，但有一点是肯定的，这个故事来自佛寺俗讲，也就是说出自变文系统。刘祯先生说：“目连戏是影戏与诗赞系戏曲共有的剧目，这一剧目的文学渊源是唐代的讲唱变文，而变文正可说是诗赞系戏曲的直接源头；影戏也与之有不少瓜葛。”任光伟先生在关中西府宝鸡一带发现的情况（见本书第二章第四节），也证实这个说法切中历史事实。

清代宫廷常上演根据明郑之珍改编整理的《劝善金科》剧目，也是连台大戏，数日不断。同时，民间也有《劝善金科》的演出，但民间本与宫廷本或文人本大不相同，民间本为诗赞体的唱词。这就为我们探索诗赞系戏曲的形成提供了新的启示。民间艺人中也有“小戏乱弹实为大戏乱弹之祖”“大戏来源小戏”的俗语，值得重视和认真研究。因而，在被称为小戏的皮影戏中去发现、追索这一历史踪迹，无疑也是一条新的

途径。

研究地方语音的学者普遍认为，“任何一种戏曲，其起源都局限于一定的地域，这是说一般的规律，采用当地方言，改造当地民间音乐、歌舞而成，其雏形阶段都是地方戏”。若用于复杂的中国戏曲史，尤其是戏曲声腔的来源，还要经过对影戏的考察，任光伟先生的说法就非常明确。他说中国的戏曲“不是直接由歌舞演变而成，中间有一个讲唱艺术作为载体”的阶段，如此则更好地解释了中国戏曲的“形成与发展仍然具有其母体的某些特征，如无明确的时空概念，亦教亦乐，半叙事半代言”等。



敦煌遗书之《大目犍连变文卷》（北宋）（国家图书馆藏）

勸善金科第一本卷下

第十三齣　傅相施恩濟貧窘　魚模韻

外扮傅相戴巾穿行衣帶數珠從上場門上末扮益利戴羅帽穿屯絹道袍繫鑾帶帶數珠背包隨上傅相唱

仙呂宮引 探春令 故人相見喜何如。韻 共聯牀聽雨。韻 悵人非麋鹿、讀 難長聚。韻 又復把歸與賦。韻白 我傅相、因這汴州州守、是我故人、到此探望、兼慕中嶽嵩山景致、便道遊觀、不料到得此間、聞說李希烈、在上蔡作反、人心

勸善金科　第一本卷下



清宫戏曲剧本《目连救母劝善金科》21卷（乾隆五色套本）（哈佛燕京图书馆藏）

正像刘祯先生对民间本《劝善金科》的研究后指出那样：“诗赞系与乐曲系属中国戏曲两大结构形式，我们认为，唱词整齐对偶的影戏对中国戏曲的影响，与其说在乐曲系宋元南戏和元杂剧，毋宁说诗赞系秦腔二簧诸调更为直接，而词格类型无疑是其中显著的标志。”诗赞系和乐曲系分别对应的唱词就是整齐句的诗和长短句的词，秦腔戏曲音乐家

王依群先生指出：“联曲体、板腔体各自是怎样形成的呢？原因固然很多，但最根本的是产生唱调、唱腔的基础——唱词。一切歌唱离不开唱词（歌词）。有什么样的歌词，就会有什么样的歌曲，也就会有什么样形式的音乐结构。我国古代歌唱音乐，歌词形式，总的说来有两种：一是整齐句的诗，一是长短句的词。”


害命受苦罪無邊
目連聞佛說 造旛點佛燈
放生求解脫 母出地獄門
尊者聞佛所說即依佛言請三世諸佛菩
薩然燈造旛放生懺悔青提夫人得蒙佛
力出餓鬼趣墮畜生中尊者又問我母出
離餓鬼却生何道世尊曰汝母業重未得
生天脫餓鬼苦又去王舍城中托化為狗
尊者聽說心中煩惱拜辭世尊直至王舍
城穿街過巷尋覓親娘
金字經

《目连救母出离地狱升天宝卷》金碧写本

毋庸讳言，古长安之地的秦腔无疑是最早出现的板式变化体戏曲形态，其起源与生成、发展的途径我们今天不由得不重新审视。孙楷第先生曾经指出：“秦腔演剧，虽不知始自何时，然其声自明以来，即与南北曲并行，似其来源悠远，上有所承，绝非晚近始出者，而观其词之句法体格，实与讲唱经文变文中之偈赞为近，疑其声本一系。然则调份平侧，秦陇之音古今所同。释道宣所谓‘音词雄远’者，其音不传，正不妨以后世之秦腔拟之矣。”



目连救母三世宝卷

目蓮救母三世寶卷

壬戌秋月

方壺結署

目连救母三世宝卷



敦煌榆林窟第19窟甬道壁画《目连救母》（五代）

这其中，关中东府的华阴老腔皮影，具有显著的梆子腔板腔体初级形态，是我们考察以秦腔大剧种为代表的中国板腔体戏曲的绝好样本。王绍猷于1949年出版之《秦腔记闻》中曾有简略介绍，现引1986年所刊其遗稿的另一篇介绍文字，较详于前者：

> 拍板灯影 出于华阴、华县、潼关一带。华阴庙东边泉店村张全生、张锁牢最为驰名，这个戏二华一带的人称为老腔灯影，以其所唱之腔调及老腔的名称推断，把碗碗腔叫时腔，无疑是碗碗腔的前身。腔调刚劲挺拔，与碗碗腔的韵味很有区别，不如碗碗腔细腻文雅。唱时幕后各人分任角色，唯挑签者为唱者之主。所演唱的多系三列国、封神、西游、梁山泊、水浒、叱奸骂谗忠臣烈士的历史英雄戏，虽然有些神怪变异，却能反映出当时不良的社会风俗。每段唱到紧张之处，一人加力拍板，众人齐声和之，激越宏壮的气氛，刚劲豪迈的精神，真能使人惊心动魄的投袂奋起。从前弦索只用二弦、胡琴、月琴等，现在的乐器中，增加了二胡、笛子、嗡子等，合奏起来，悦耳热闹，幽雅动听。昔年此剧盛行于华山之麓，至今不能大发展的流传，也得不到各兄弟剧种的交流经验和帮助支持，原因是局限性很大，从前封建时代泉店的老艺人受了祖先不外传的保守思想，听其自生自灭，今竟摧残得衰落无几，若不文艺革新，党和政府急起抢救，这个剧种难免绝响。

关于小戏大戏之关系，齐如山先生在其《国剧漫谈》中，亦有专门论述陕西皮影小戏与梆子皮黄大戏关系的章节（齐如山：《国剧漫谈》，《齐如山文论》，辽宁教育出版社2010年，第238—245页），兹不再引。

当代戏曲学者余从先生曾指出：

> 地方大戏与民间小戏，是戏曲艺术的两种形态，又称大戏和小戏，名称的由来，也是出自群众之口。戏曲剧种中有属于大戏形态的，习惯称作大剧种，有属于小戏形态的，习惯称作小剧种。……从戏曲发展层次上审视两者的关系，显然小戏是戏曲的初级形态，大戏是戏曲的高级形态；小戏是大戏的前身，大戏是小戏的归宿。这 种纵向的关系，从戏曲形成发展的总进程中，和具体剧种形成发展 的过程中，都可以看到，说明它是一种带有规律性的现象。

必须说明的是，与台湾地区戏曲史学者曾永义先生、施德玉女士所专指之小戏含义有所区别，本书所谓小戏，据陕西民间意旨，主要指由唐宋以来说唱艺术滋生出的小型且完备的戏曲，如关中民间曾盛行的木偶及皮影戏，即庄永平先生在《戏曲音乐史》中所说的“民间说唱类型诸腔系”小戏。在时间的判定上，借由唐代佛经变文的渊源，故本书谓之“唐宋以来”，而非尽由明清俗曲、歌舞、说唱艺术等基础上的发展。

周传家先生也指出：“（秦腔梆子腔）它另有自己的血缘关系、生态环境和成长道路。它的源头甚至比曲牌体戏曲还要悠远，它走过了由民间说唱演进为板式变化体戏曲声腔的曲折而漫长的道路。”

此前，还有大量学者通过广泛的田野调查与深入研究，也发现板腔体形成有自己相对独立的过程，在时间上可能要早于乐曲系或曲牌连缀体的时间。如乔健等人通过对山西古上党地区传统乐户进行长期追踪调查、研究后认为：“在中国戏剧史上，相对于较文雅的曲牌体戏曲（包括元杂剧、宋元南戏以及明清传奇），还形成了另一与之有别的体系。这一体系，以诗赞吟唱为特色，文辞粗鄙，表演粗糙，登不了大雅之堂，主要流布于民间。但其源直溯至唐宋，不可谓不远；其流历明清而至今，不可谓不长；普及大江南北，不可谓不广，从而在中国戏剧史上不能不占有重要地位，值得今人重视和研究。”

乔健等认为，北宋记载的《目连救母》杂剧，主要由乐户艺人搬演，应是诗赞体的词话或杂剧，发展出见有一种“叫果（歌）子”的戏，已露板腔体端倪。这些戏曲除戏剧结构、人物代言诸方面的成熟与完善之外，最大的变化是在音乐唱腔方面，即由简单的以锣鼓节奏的诗赞吟唱，发展为有板有眼有旋律的各种声腔，从而形成各具地方特色的不同

剧种。有两种可能：一是，如徐渭所说的那样，“徒取畸农市女顺口而歌”的叫声野唱，以采合宫调加以雅化，并与其他曲牌联套，当然就形成曲牌体的南戏唱腔；二是，如果“不叶宫调”，不雅化为曲牌联套，而是在顺口可歌的野唱中逐渐追求一种板式变化的规律和节奏，就会使原来人们熟悉的叫歌子渐变为有板式变化的土戏声腔，从而演化为各地方独具特色的板腔体。下节中我们将以华阴老腔为例，探讨由当地方言吟唱（徒歌）而产生出一种含有旋律并发展到板式的戏曲之路径。

因此，乔健等人明确指出：“各种板腔戏曲的形成，虽然都程度不等地受到曲牌南戏尤其是弋阳腔流变的影响，都借鉴吸收过其他声腔在板腔化进程中的成果，但追根溯源，各板腔体的地方剧种仍根源于当地的诗赞土戏。”这是一种不能排除的可能性。

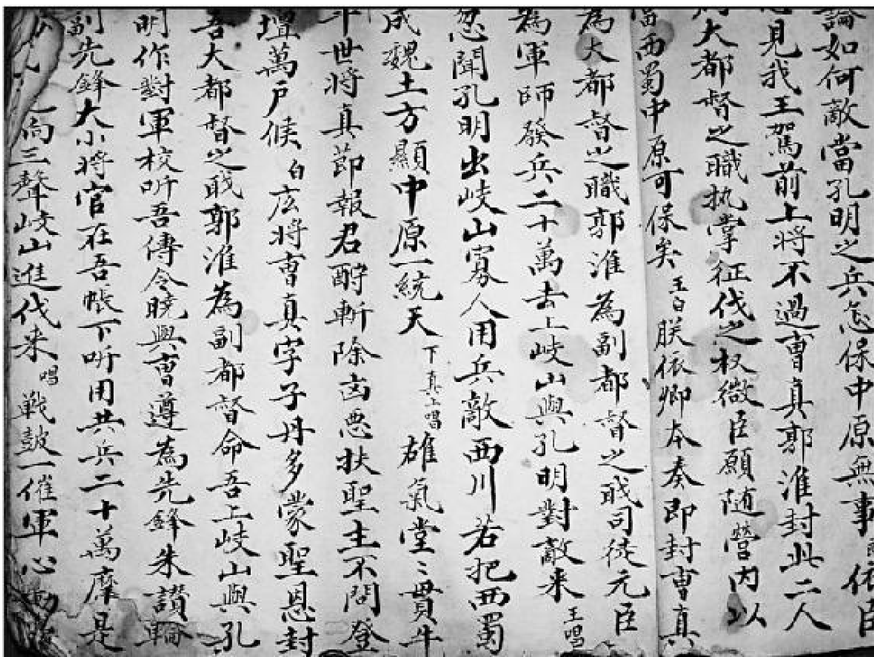
第七节 华阴老腔的板腔体特征

用尽毕生精力，搜集整理研究老腔声腔，撰有《中国戏曲音乐集成•华阴老腔卷》及介绍华阴老腔艺术多种书籍的杨甫勋先生，令我十分崇敬。他对老腔唱腔音乐执着和独特的理论研究就是上述戏曲板腔体音乐历史进程的浮现。

由于各地方戏曲都是首先由各地方上发展出现，所以戏曲的流行范围与方言地理有密切关系，“搜集和分析有关地方戏曲在历史上的流行范围的资料，应该不失为拟测历史方言地理区划的参数之一”。另外，从音韵学角度来说，汉语本身就具有一定的音乐素质。“音韵学的发展不仅是为了文学词句的悠扬起伏，同时也是为了歌唱的优美动听。我国音韵学的发展，例如平仄系统的产生以及后来受梵音影响而演变成的新的四声系统，等等，这些均和声腔音乐有着十分密切的关系。”华阴的地方语言和关中各地大体一致，归属中原官话关中片区。与普通话比较，如下表：



华阴老腔皮影，入选中国邮政邮票（华阴陈增礼旧藏）



老腔剧本《空城计》（老腔艺人张全生藏本）

	四声序列	四声名称	四声符号	四声调性	字例
普通话	一声	阴平	—	高平调	抹
	二声	阳平	/—	高升调	麻
	三声	上声		降升调	马
	四声	去声		高降调	骂
华阴方言	一声	阴平		低平调	抹、发、雪、镐、高
	二声	阳平	/	高升调	麻、伐、孩、苗、学
	三声	上声		高降调	马、反、海、管、扭
	四声	去声		高平调	骂、吞、犯、睡、课

从上表中可看出，两种语言的四声关系表现在：普通话的一声高平调，在方言中为低平调；普通话的二声和方言相同，为高升调；普通话的三声降升调，在方言中为高降调；普通话的四声高降调，在方言中为高平调。可以说，普通话的一声相当于方言的四声，普通话的三声和方言的一声为各自独有的声调，其中有些字，如“雪”“镐”等，在普通话中为三声降升调，在方言中却为一声低平调。

另外，华阴方言还具有以下几种变性：

一是同一字重复时，往往改变原字声调。如方言字“爷”，重复时为“爷爷”，“花”字为“花花儿，“妈”为“妈”，等等。

二是同一字的用途性质的改变，其字声也随之改变。如“妈”的本意指母亲，若称邻居母亲及年长妇女时变为“妈妈”；“睡觉”是行为名词，但当其改变成另一种含义时，就可能是“瞌睡”；“科学”和“学科”，“人民”和“主人”，“树木头脑”和“木头”等字词，都是在此情况下改变字声的。

三是强调某一字意时，其字声随之改变。如：“老年人”，若强调“老”字时，便可说“人老了”；“真”字强调时也可能念成“真美”。

从上述中可以看出，方言字声中没有标准普通话的上声（如：马）。这主要是由于发声方法和发声部位的差异所致，这里不再作详述。

华阴方言字声完成过程所形成的轨迹，从音乐角度讲，是一种旋律形式，这里我们称它为字音旋律线或字音线（有人称其为调值线）。一般情况下，这种旋律线既无固定的调高，又无明显的调性，一切都随着发声时的情绪和字意需要的程度而变化。如“苗”，可以念作3—i 的滑动，即 3i ，或5—i 的滑动，即5i ；也可念作5—3 或7—3 的滑动，即47、43 53、73 。又如“海”，可念作4—7或4—3的滑动，即4，也可念作i—5、i—7 的滑动，即1i5、17 等。可以说，字音旋律线具有一字多调、不同音程滑动的多种形式。现将华阴方言四声字音的旋律线模拟如下：

一声字，声调为低平调，其音区在发音者的低音区，相对情绪低沉而平稳，任何一个持续音都适用表现一声字，它和四声字的区别主要是发声音区不同。如：7— 1— 5— 发、花、家

二声字，声调为高升调，“╱ ┃”，其音区及形式是字头音由低音区开始，向上直接滑动到高音区，其上滑幅度根据情绪需要而定，只要由

低到高的任何两个音都适用二声字，如：51麻、25前、12学

三声字，声调为高降调“˥˩”，其音区及形式是字头音由高音区开始，向下直接滑到低音区，其下滑幅度根据情绪需要而定，任何由高到低的两个音都适用三声字，如：14马、27反、23海、17管

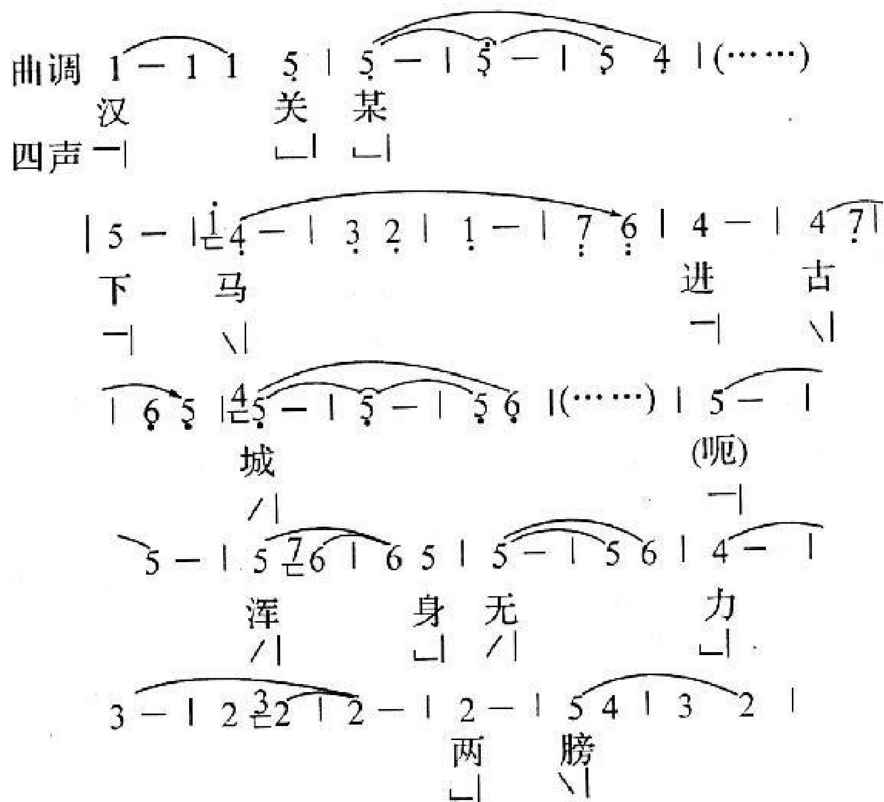
三声字和二声字的旋律走向相反，是两者唯一也是本质的区别。

四声字，声调为高平调“˥˥”，音区在发声者的高音区，明朗而平稳，任何一个在高音区的持续音都适用四声字，它和一声字的区别在于音区的高低不同，如1— 骂 2— 看 4— 犯 5— 睡 6— 课

华阴方言里的轻声字和一声字十分相近，声轻音低，音的持续值随前一字声而变化，一般比前一字音要短许多，而且比前一字的尾音低一些。

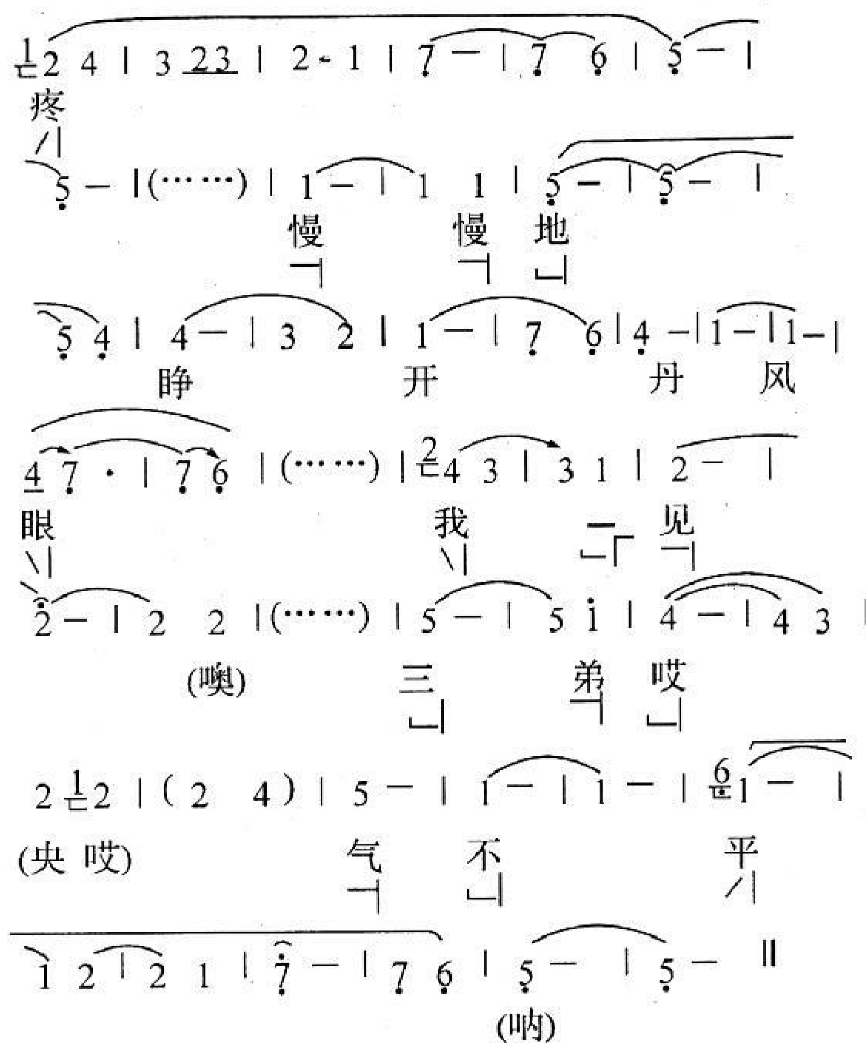
方言四声的字音旋律线，为老腔唱腔旋律提供了丰富的音乐语汇。可以这样认为，老腔戏的声腔，本质上就是在字音旋律线的基础上，融合了地域人气、风土人情等诸多因素，经提炼、加工、发展而成的。

为了进一步说明字音线在声腔中的具体应用，下面以老腔艺人张奉军演唱《古城会》的唱腔旋律谱为例，作以对照、解析。



老腔《古城会》关公唱段

从上例中可以看出，唱腔旋律的延伸形态和字音旋律线基本是一致的，但也有个别地方还有一些差异，如唱词中“两膀疼”的“疼”字，本来是由一个低音向另一个相对高音直线滑动的二声字，字音线应为“25”，但实际唱腔旋律中字音线是“2476 5”，是由一个低音滑上一个高音后，又由这个高音滑向几个更低的音，这种变化的原因，主要是演唱者在对剧情和字意理解的基础上自由发挥所致。实际上，人们在说话时，也常常由于情绪的变化而对语音重心作出不同调整。这也正说明老腔的唱腔旋律和它的方言字音之间有着极为密切的关系。可以说，方言字音线就是声腔旋律的基础（本节参考《华阴老腔》一书，笔者曾协助编辑，由陕西人民出版社2011年出版发行）。



老腔《古城会》关公唱段

上节我们以施德玉关于整齐的五、七言诗句发展至发达的唐诗的例证，就同样可以推拟出民间诗赞体说唱向板式变化的这种可能。民间说唱中，齐言诗赞体的戏曲，所讲究的体式制约条件，是相对简略、宽松，甚至粗糙，也就是说，不过是七言十言、上仄韵下平韵的对句循环运用而已。由于其音节形式是固定的，所以它没必要涵括曲调性格、调高、调式的宫调来提领，也无必要以严密的规律形成音乐情味性格的曲牌来呈现。但是，曲调性格、调高、调式最终还是要进入这个诗赞体之内，从而也就有板式变化体的产生。

皮影来源深古，有照亮的火，有影像憧憧，有职业乐人在丰盛的土

地庆节或生死轮回的台帷前深情呐喊，于是，寂静的夜里，燃烧的灯火前，一声喧闹、高亢响亮的鼓板，人声融入，刺破肃穆沉重的氛围，正如林中响箭，从遥远的暗黑的远方倏然传来，这是开启黎明的一束光影。

第二章　神鬼之话与史传搬演

第一节 变的魔力拓展中国想象

经过梅维恒的分析，唐代寺庙出现的“转变”已经不难理解了。

在人们津津乐道的神话小说《西游记》里，孙悟空拔根毫毛变化万千，其实就可以帮助我们理解佛在说法时所使用的“神变”。

（菩提）祖师道：“也罢，你要学哪一般？有一般天罡数，该三十六般变化；有一般地煞数，该七十二般变化。”悟空道：“弟子愿多里捞摸，学一个地煞变化罢。”

……

悟空见他（混世魔王）凶猛，即使身外身法，拔一把毫毛，丢在口中嚼碎，望空喷去，叫一声“变”，即变做三二百个小猴，周围攒簇。

原来人得仙体，出神变化无方。不知这猴王自从了道之后，身上有八万四千毛羽，根根能变，应物随心。

明代孙悟空的这种变化来源，颇为复杂，“孙悟空的师父号称菩提祖师，取的是佛家的名字，可是又被人称作神仙，因此从打坐参禅到阴阳五行，似乎都在教习之列。但具体说来则无非就是三教九流，五花八门，采石炼丹、占卜算卦和预知吉凶的大杂烩”。尽管包装在各种形象之下，但究其实质，是和丝绸之路所传的印度文化和佛教文化极有关系，后来跟随唐僧西天取经，途中炼魔降怪有功，加升斗战圣佛。鲁迅

在《中国小说史略》中就指出，这种思想，并不是中国原有的，唐人段成式就说这种故事来源于天竺。“释氏《譬喻经》云，昔梵志作术，吐出一壶，中有女子与屏，处作家室。”鲁迅则引另一部佛经《观佛三昧海经》证其说并溯其源。引文如下：

> 所云释氏经者，即《旧杂譬喻经》，吴时康僧会译，今尚存；而此一事，则复有他经为本，如《观佛三昧海经》（卷一）说观佛苦行时白毫毛相云，“天见毛内有百亿光，其光微妙，不可具宣。于其光中，现化菩萨，皆修苦行，如此不异。菩萨不小，毛亦不大”。

所以说，随着佛教经文的大量传入，佛经中的故事也随之被当时的人运用、吸收进自己的写作之中。“魏晋以来，渐译释典，天竺故事亦流传世间，文人喜其颖异，于有意无意中用之，遂蜕化为国有。”这种颖异的法力甚或魔力一方面使用在佛教传播中，会使人无比信服，因为中国本来也是崇尚神仙巫觋之说。如北魏杨衒之撰《洛阳伽蓝记》中，就记载有这样一则神奇的故事：

乘馬馳走與丈夫無異死者以火焚燒收骨葬之上起浮
圖居喪者翦髮劈面以爲哀戚髮長四寸卽就平常唯王
死不燒置之棺中遠葬於野立廟祭祀以時思之于闐王
不信佛法有商將一比邱石毘盧旃在城南杏樹下向王
伏罪云今輒將異國沙門來在城南杏樹下王聞忽怒卽
往看毘盧旃旃語王曰如來遣我來令王造覆盆浮圖一
軀使王祚永隆王言令我見佛當卽從命毘盧旃鳴鐘告
佛卽遣羅睺羅變形爲佛從空而見眞容王五體投地卽
於杏樹下置立寺舍畫作羅睺羅象忽然自滅于闐王更
作精舍籠之令覆瓫之影恒出屋外見之者莫不回向其
中有辟支佛鞾於今不爛非皮非口莫能審之案于闐境
東西不過三千餘里神龜二年七月二十九日入朱駒波

洛陽伽藍記卷第五　三　說劍齋

《洛阳伽蓝记》书影

于阗王不信佛法，有商胡将一比丘名毗卢旃在城南杏树下，向王伏罪云：“今辄将异国沙门来，在城南 杏树下。”王闻忿怒，即往看毗卢旃。旃语王曰：“如来遣我来，令王造覆盆浮图一躯，使王祚永隆。”王言：“令我见佛，当即从命。”毗卢 旃鸣锺告佛，即遣罗睺罗变形为佛，从空而现真容。王五体投地，即 于杏树下置立寺舍，画作罗睺罗像；忽然自灭。于阗王更作精舍笼 之，今覆瓮之影恒出屋外，见之者无不回向。

为了使不信佛法的人信法，佛便运用这种“空中变形为佛”的魔法，非常神奇、精绝。自然，于阗国王五体投地而皈依佛法，建造寺院，绘

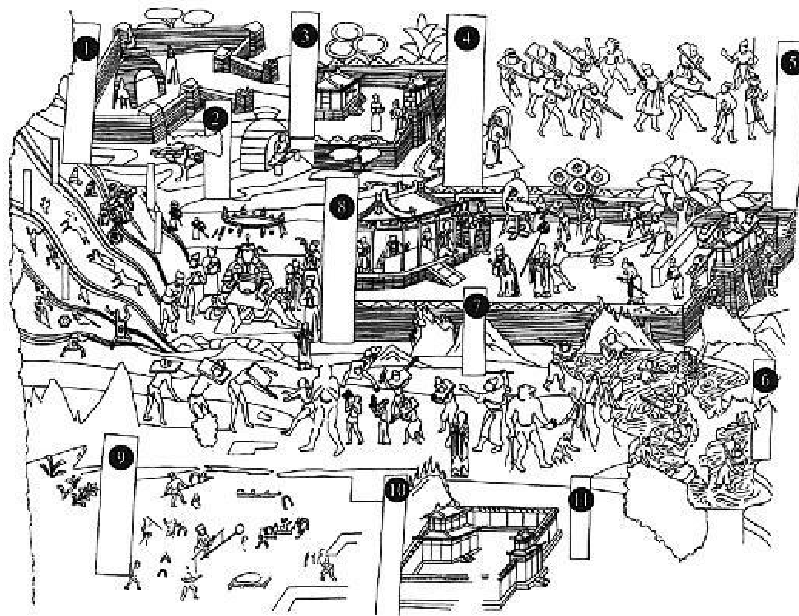
罗睺罗像。

应该说，这是一个利用“神变”使人皈依佛法的故事。梅维恒说：“升到空中并展示各种（通常有十八种）变化的情节在佛教文学中可以经常遇到。比如在《阿育王经》中，我们可以读到，‘是时比丘，即以神力，于一念顷，从铁镬出，身升虚空，譬如鹅王，飞腾空中，现十八变。’”

另一方面，佛法中这种神变的丰富想象力震动了中国人的观念，拓展了中国故事的内容和表现力。首先引起人们兴趣的是佛经带来的地狱观念。鲁迅认为“盖当时以为幽明虽殊途，而人鬼乃实有，故叙述异事，与记载人间常事，自视固无诚妄之别矣”。最显著的一例莫过于地狱十八层结构。台静农说：“自佛教地狱说传入中国后，不特一般平民即部分的士大夫阶级，都毫无抗拒地接受了这种观念。它充实了农民意识的道教，同时也影响了中国的艺术与文学；艺术方面它促进了人物画的创造，文学方面它供给了新的题材；至于佛教思想深入这两方面，又是毫无疑义的。”若以变的内容来划分，经常可以看到由两部分组成：经变与俗变。经变就是用通俗的话、俚语等来宣讲佛教教义和佛经里的故事；而俗变则是用变文形式来说唱历史故事或民间故事等。



敦煌榆林窟第12窟《目犍连像》：目犍连圆顶光头，手持如意，正在严肃地谈论佛法。榜题“圣者大目乾连神通第一”



敦煌榆林窟19窟目连变相：1. 父母双亡；2. 目连守孝；3. 天官寻父；4. 下阴曹地府；5. 过阎罗王殿；6. 过奈何桥；7. 往五道将军所路途时；8. 至五道将军所；9. 遍历诸地狱；10. 地狱化为天堂；11. 漫漶未辨（选自敦煌研究院段文杰主编《敦煌石窟全集9•报恩经画卷》）

十八种变化经常出现在经变和俗变等通俗文学作品之中，下表为梅维恒归纳有关佛教中的“十八种变化”：

序号	梵	汉	释义
1	Kampana	振动	移动任何物体甚至世界的能力
2	Jvalana	炽然	从身体内放出火焰的能力
3	Spharana	流布	放出能够照亮大千世界的光的能力
4	Vidarsana	示现	使六趣众生如佛、菩萨和诸天显现的能力
5	Anyathi-bhava-karana	转变	使一事物性质变成某种他物性质的能力
6	gamanagamana	往来	穿越墙、山、水、天空、岛任何地方的能力
7	Samksepa	卷	将任何东西甚至喜马拉雅山卷成小的物体的能力
8	Prathana	舒	将小物体扩大的能力
9	sarva rūpa kāya prave šana	众像入身	将人群、山或大地藏入自身的能力
10	Sabhāgato pasankrānti	同类往趣	进入任何群体，模仿其形式、外观、声音，与他们接触，然后消失的能力
11	Avirbhāva	显	成千倍地扩大自身的能力
12	Tirobhāva	隐	消失的能力
13	Vasitva-karana	所作自在	使众生从属于自己的能力
14	Para-rddhy-abhibhava	制他神通	控制级别比自己低的神的超凡力的能力
15	Pratibhāna-dāna	能施辩才	使众生善于表达的能力
16	Smrti-dāna	能施记忆	使忘记正法的人重新回忆起来的能力
17	Sukha-dāna	能施安乐	使听众获得快乐的能力
18	Rasmi-pramoksana	放大光明	向所有世界的所有众生放出光芒的能力

十八神变传入中国，深入到人们的日常生活之中。我们口语中常用的词汇“女大十八变”，虽已脱去佛法之义，但也总含有表示一种神奇、惊异的改变的意思。

梅维恒引一位佛教信徒描述自己看到观音显圣时的体验：

> 为了阐明神明真理的各个方面，观音菩萨在一连串真实的变现中显示自身并令我目瞪口呆。他相继变成十一面观音、千手观音、马头观音、如意轮观音、准胝观音和圣观音——他不断地变幻出许多无法形容的，男性的和女性的，恐怖的和庄严的，相互混合的形象，就像一个孩子在万花筒中看到的景象。

巧合的是，地狱的结构也是十八层，是否含有这十八神变的转义，不得而知。但终究是含有这种类似的神奇的变幻的。

当时进入中国故事中的首先是表现冥界即地狱的故事，比如孙昌武先生就认为，“描绘出幽、明两个世界，并把它们相沟通，这完全是佛教轮回观念影响的想法”；“佛教的超三世、通阴阳的观念，使人们的思想打破现世规律的约束，不但承认有现世，还有去世、来世；不但有人间，还有天堂、地狱，这也是把文学表现的领域扩大了。从文学作品表现的实际内容来看，所谓天上、冥界，不过是现实世界的曲折的反映。但有不少作品表现这些，确实是出于一种信仰”。

既然是现世世界的曲折反映，那么地狱有大小之别，地狱主的身份也因之不同，台静农先生指出，这和人间监狱的结构没有什么分别的。佛教经典中，十八层地狱的描述是十分具体的，东汉时翻译的《问地狱经》这样描述：

阎罗王昔为毗沙国王，经与维陀始王共战，兵力不敌，因立誓愿，愿为地狱主。臣佐十八人，领百万之众，头有耳角，皆悉忿怼，同立誓曰：后当奉助治此罪人。毗沙王者，今阎罗是；十八大臣者，诸小王是；百万之众，诸阿傍是。……十八小王者：一、迦延，典泥犁；二、屈遵，典刀山；三、沸逹寿，典沸沙；四、沸曲，典沸屎；五、迦世，典黑耳；六、⿰山蓋傞，典火车；七、汤谓，典镬汤；八、铁迦然，典铁床；

九、恶生，典⿰山蓋山；十、寒冰，（原注：经失王名）；十一、毗迦，典剥皮；

十二、遥头、典畜；十三、提薄，典刀兵；十四、夷大，典铁磨；十五、 悦头，典冰地狱；十六、铁箭，（原注：经阙王名）；十七、身，典蛆虫；十八、观身，典洋铜。

此外，还有三十地狱说等等，兹不赘述。

之所以不厌其烦，详述这十八神变及十八层结构，是因为在浩浩荡荡的中国戏剧长河中存在着这么一个非常特殊的《目连救母》剧目，从文献记载来看，“目连救母故事自北宋都城汴梁搬为杂剧演出，迄今在戏曲舞台上，已有近千年的历史”。这些已经艺术化了的佛经故事以不同的方式深入到戏曲的各个层面，而且对于后世戏曲影响甚大。

第二节 目连救母故事进入戏曲民俗

在中国民间佛教传统中，佛祖释迦牟尼最有名的两大弟子是舍利弗和目犍连。目犍连甚至比舍利弗更受欢迎，人们把目犍连传说成一个大魔法师。现存佛寺的大雄宝殿内，释迦佛像旁都塑有十大弟子，其中右边是舍利弗，左边是目犍连。目犍连在中国受欢迎的原因，就是他的故事切合传统的忠孝观念。

目犍连，梵文Mahmaudgalyana，汉译为“摩诃目犍连”，“摩诃”一词意为“大”，所以，《法华经》译为“大目犍连”，一般简称“目连”。这是音译，意译就是萝卜。《文殊问经》直接就译作“莱菔”，《尔雅•释草》云“一名莱菔，今谓之萝卜是也”。

目犍连与舍利弗最初为六师外道之人，皈依佛陀之后，成为十大弟子中的两人，传说目连“神足轻举，飞到十方”，故为“神通第一”（《增壹阿含经》卷三）。有趣的是，1951年，印度考古局的英籍工作人员孔宁汉，在孟买以东549英里的一个叫山奇（Sanchi）的地方，通过对几座佛塔遗迹发掘，发现两个盛骨灰的石匣，匣上分别写有舍利弗和目犍连的名字，证明确实有目连其人。



敦煌榆林窟第19窟壁画《冥界地狱》



敦煌榆林窟第19窟壁画《目连守孝》

目连救母故事在晋竺法护所译《佛说盂兰盆经》中就已出现，敦煌所出《大目犍连冥间救母变文》显示了这个故事在唐代的流传和流行。



敦煌榆林窟第19窟壁画《目连寻父》



敦煌榆林窟第19窟壁画《阎罗王殿》

《佛说盂兰盆经》叙述目连救母事，引如下：

食未入口化成火炭遂不得食
目連大叫悲號涕泣馳還白佛
具陳如此佛言汝母罪根深結
非汝一人力所奈何汝雖孝順
聲動天地天神地祇邪魔外道
道士四天王神亦不能奈何當

佛说盂兰盆经 （南京金陵刻经处1989年刻版）

闻如是，一时佛在舍卫国祇树给孤独园，大目犍连始得六通，欲度父母，报乳哺之恩，即以道眼观视世间，见其亡母生饿鬼中，不见饮食，皮骨连立。目连悲哀，即钵盛饭往饷其母。母得钵饭，便以左手障饭，右手揣饭，食未入口，化成火炭，遂不得食。目连大叫，悲号涕泣，驰还白佛，具陈如此。佛言：“汝母罪根深结，非汝一人力所奈何，汝虽孝顺声动天地，天神地祇邪魔外道，道士四天王神，亦不能奈何，当须十方众僧威神之力，乃得解脱。吾今当为汝说救济之法，令一切难皆离忧苦。”佛告目连：“十方众僧于七月十五日僧自恣时，当为七世父母及现在父母厄难中者，具饭百味五果汲灌盆器，香油锭烛床敷卧具，尽世甘美以著盆中，供养十方大德众僧。当此之日，一切圣众或在山闲禅

定，或得四道果，或树下经行，或六通自在，教化声闻缘觉，或十地菩萨大人，权现比丘，在大众中，皆同一心，受钵和罗饭，具清净戒，圣众之道，其德汪洋，其有供养，此等自恣僧者，现世父母六亲眷属，得出三涂之苦，应时解脱，衣食自然。若父母现在者，福乐百年，若七世父母生天，自在化生，入天华光。”时佛敕十方众僧，皆先为施主家呪愿，愿七世父母，行禅定意，然后受食。初受食时，先安在佛前，塔寺中佛前，众僧呪愿竟，便自受食。时目连比丘及大会大菩萨众，皆大欢喜，目连悲啼泣声，释然除灭。时目连母，即于是日得脱一劫饿鬼之苦。目连复白佛言：“弟子所生母，得蒙三宝功德之力，众僧威神之力，众僧威神之力故，若未来世，一切佛弟子，亦应奉此盂兰盆，救度现在父母，乃至七世父母，可为尔不？”……（见《佛说盂兰盆经》，南京金陵刻经处，1989年刻版）



敦煌莫高窟第320窟壁画《西方净土变》

这部经文是不是魏晋所译“真经”，颇有争议。梅维恒的认识更进一步，他认为《佛说盂兰盆经》的真伪是有疑问的，很可能是一部后人伪

造的佛经，而不是真正的译自印度的经文，有可能是一个中转了中亚的文本。这也正好证实了丝绸之路不仅转运货物，也传递文化。

1959年4月，新疆哈密发现一部规模较大的回鹘文戏剧抄本《弥勒会见记》。据研究这是根据吐火罗文转译的文本，其中有目连救母的情节。全剧包括序文在内共26章（幕），该剧中心情节是演述弥勒尊者下生，告别早年恩师跋多利婆罗门，去正觉山拜佛祖出家，经苦心修炼，最后佛祖指定弥勒为未来佛。在剧本中目犍连作为佛祖得力弟子，一直率领其他诸弟子传递、执行佛祖教导，是剧中的重要角色，但中心人物应为弥勒与佛祖。涉及救目犍连母亲的情节，仅在序章第五页剧中人在谈到摩奴沙圣尊美德时，有如下一段：

第三，被称作厚奴沙的圣尊美德

转施善德是这样，

曾有一次，摩利吉为拯救

目犍连罗汉的母亲，

涉越无数须弥山的山峰，

因目犍连罗汉的圣草美德

而到达伽阁跋提国，

就拯救（目犍连罗汉之母）

一事（向天佛）请述时，

天佛为（目犍连罗汉）

圣尊美德之因，

一瞬间抵达伽提伽陀城，

再显神灵，从那时起，

如果为了把善德施向数

众生而神速行事尽万者

均被称作摩奴沙，

圣尊美德之因。

原注：抄写格式与括号内之文字均多中文释稿原有的。

这一段剧情是通过叙述说明的，由于目连的圣尊美德，感动了摩利吉（即摩利支菩萨，在佛籍中其形象不可见，为有自在通力的天神），摩利吉为救目连受苦的母亲，不辞辛苦，找到佛祖，佛祖也为目连的美德所感动，本着把善德施向无数众生的精神，解救了目连的母亲，这里提到的是救母，并未涉及目连亲下地狱的情节。在《弥勒会见记》中，去冥间（地狱）救出目连母亲的，不是目连本人，而是仰慕目连圣尊美德的摩利吉等人。“《弥勒会见记》可能未被译成汉文，因而未全文传入中原。其中有关救目连母亲的故事，可能是西域来中原的经师或去西域取经的中原和尚耳听口传过来的。”

任光伟认为：“来自梵文的材料看，目连救母故事由东土传来并不完整，从材料中看目连救母是真的，但佛经中写目连救母的目的是为了宣扬佛把善德施向无数众生，并神速行动解众生于倒悬的美德，虽涉及地狱，但没有着意宣扬轮回因果的目的。而中土流传的目连救母故事应是该故事传入中土后通过演化而最后形成的。”这也就是上述梅维恒为什么怀疑《佛说盂兰盆经》的真实性问题。

自佛教传入中国以来，佛教通俗的宣传品亦即民间讲唱的变文开始蓬勃发展，其中，以地狱为题材的作品在民间广为流行。据整理，现存敦煌变文有四篇，分别是《目连缘起》、《大目犍连冥间救母变文并图》一卷（并序）、《目连变文》及《地狱变文》。

相对于《佛说盂兰盆经》中的目连救母叙事三百多字，《大目犍连冥间救母变文并图》中的故事规模有所发展，其中有散文六千六百字，韵文七百六十行，合计字数超过一万，是经文字数的四十倍多，两相比较，这个故事是进一步“中国化”了。

如变文的叙事，目连成为第一主角。目连母亲青提夫人是因为不供养佛、法、僧，悭吝和“欺诳凡圣”，才坠入阿鼻地狱的。母亲去世，萝卜（即目连）“礼泣三周复（服）制毕”，而后投佛学道。也就是说，萝卜未投佛出家前，是按儒家丧礼办的丧事。这一点就是这个故事进入中

国后适应中国礼制而做的改变。

还有，变文中，目连父亲出场了，他死后在天宫享乐，同时，增加了好多人物，如阎罗大王、地狱主、夜叉王、地藏菩萨、八部龙天、太山都尉、五道将军等，其中的太山都尉、五道将军不属于佛教，属于道教或中国本土鬼神名称。“佛教初入中土时，往往运用中土旧有的名辞，代替天竺的名辞，使中土人士易于接受。王琰《冥祥记》对于地狱仍用太山府君，便是这种原因。”《冥祥记》为南朝宋人王琰所著。

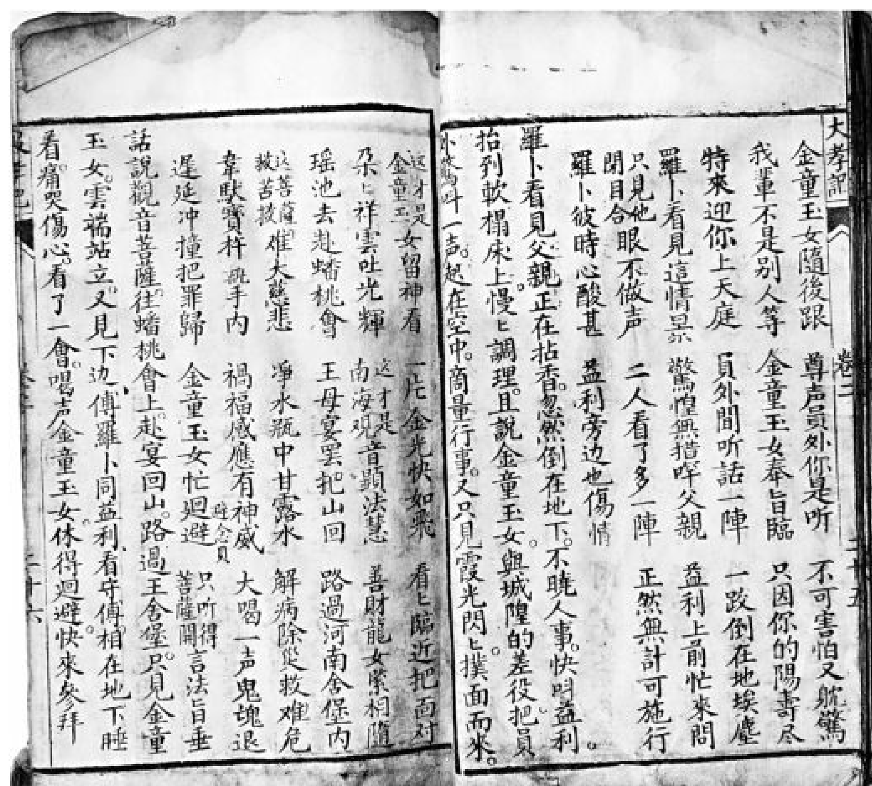
地狱是一个超现实的惨酷的名称，台静农先生认为，地狱观念先进入中国人的意识之中，并不是由于佛书，而是由于民间流行的艺术与文学。“因为地域观念最能打动人民信仰心理，所以小乘法师尽先将它介绍入中土。……佛教地狱说，始由汉末流入中国，到了南朝大大地流行，也可以说外来的地狱说从此在中国人民心理上生了根。”

唐代俗讲中，一般佛经故事之外，往往加说一些取材于民间故事和时事新闻、市井传闻来满足各个阶层的听众。凌翼云认为，这种在佛经故事之中，插入一些听众喜闻乐见的内容，是当时佛经体彩变文产生的原因和背景。此外，非佛经题材俗讲的第一批创作者是俗讲僧，主要是那些受听众欢迎，声、辩、才、博四艺全备的俗讲高僧，即日本圆仁在他的日记中提到的唐武宗时期被的文溆法师等人，“城中俗讲，此法师为第一”。

现在，我们把目连救母变文的故事简述如下：

目连作为佛陀弟子之一，得到六通时，为报父母养育之恩，即用道眼观察，见到母亲堕落到地狱饿鬼道中受苦，非常伤心。他用饭钵盛饭，借神通送给母亲，可是饭还未入口，即在母亲手中化成火炭，目连见状，悲啼哭泣，请求佛陀设法救助母亲。佛说：“你母亲罪业深重，不是你一个人的道力可以救助的，必须要靠十方众僧的道力，才能救拨你的母亲脱离苦趣。”并告诉他“七月十五日是众僧结夏安居修行圆满的

日子，你应该在那天敬设盂兰盆供，以百味饮食供养十方众僧，仗众僧的威神道力救脱你母”。目连依言而行，母得救。佛说：“从今以后，凡佛弟子行慈孝，都可于七月十五僧自恣时、佛欢喜日，备百味饮食，设盂兰盆供养众僧，为亲生父母增福延寿，为过去父母离苦得乐，这是报父母养育之恩的好办法。”

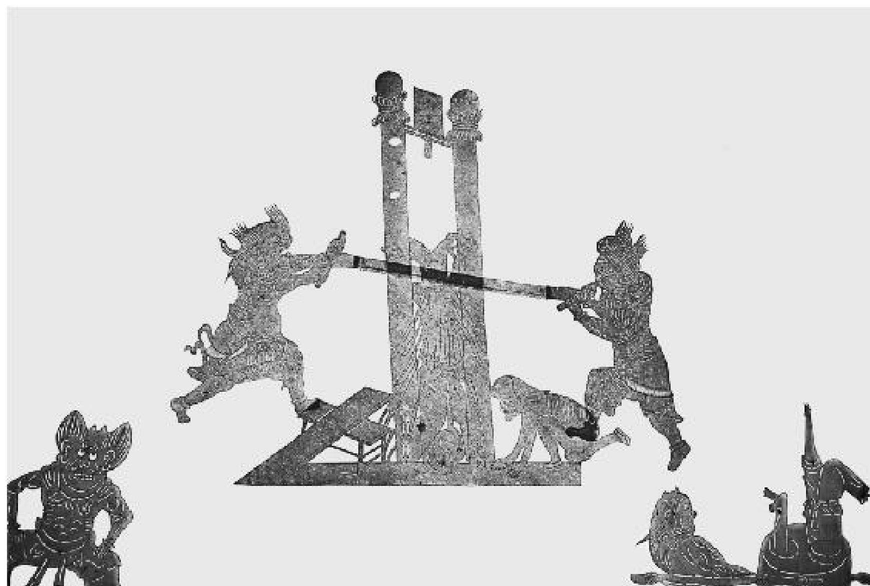


佛经唱本《目连救母大孝记》（作者藏本）

目连之孝，是目连形象的核心内容。目连的孝，不是空泛的、概念化的，而是随着佛经带来的叙述的进展，孝这一概念在目连身上，体现出具体、丰富和新颖的内容。刘祯先生指出，目连“为尽孝救母所躬耕践行、千难万险、百折不回之种种，某种程度上不亚于目连之孝。目连是孝的典型，也是意志和力量的象征，他的救母精神是伟大、高尚的”。

当目连故事在佛寺里开始讲唱时，作为后世戏曲的轨迹也就开始了。周育德说：

南北朝时，百戏杂技已由广场转入寺院。每逢宗教节日，照例有大规模的游乐活动。杨衒之《洛阳伽蓝记》载，仅洛阳一地就有佛寺一千三百六十七所。长秋寺每逢佛像出巡时，有热闹的杂技队伍，“观者如堵”。景乐尼寺，“至于六斋，常设女乐。歌声绕梁，舞袖徐转。丝管寥亮，谐妙入神”；“得往观者，以为至天堂”。拓跋怿重修昭仪寺时，“召诸音乐，逞技寺内。奇禽怪兽，舞抃殿庭。飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总萃其中。剥驴拔井，植枣种瓜，须臾之间，皆得食之。士女观者，目乱睛迷”。



关中皮影目连戏：《刘全进瓜》中的“地狱”景象



甘肃演出目连戏《滑油山》剧照（魏尚平摄）



郑之珍《目连记•尼姑下山》插图

所以说，这个时期被后世称为“戏祖”的目连戏，就是在寺院的戏场里开始了最早一轮的酝酿，朝向成熟的戏曲形态之路不远了。

第三节 目连戏在西府秦腔中的流传

印度佛教经典中，有许多故事比大目犍连的故事更完整、动人，如《舍利弗》故事，但这些故事传入中土后并没有得到大的发展，唯独大目犍连救母受到中国人的喜爱，故事情节得到极大发展，并且由变文最后发展成“连台本戏”，而且形成一系列的互相关联的剧目，如以《目连卷》为中心，形成了包括《观音》《梁传》以至《唐太宗游地狱》《西游》《黄巢》等剧目在内的佛教剧目系列，通称“目连戏”。据记载，这些戏目最多能连演49天，剧目之长，演出时间之久，在世界演剧史中也是绝无仅有的。



川剧高腔《目连救母》



西府秦腔目连戏《香山射鼓》口述本（陕西省艺术研究院藏本）

清末民初，西府秦腔中有《目连卷》，但是因为是丧戏，一般只在农历七月十五中元节，也就是佛教的盂兰盆会演出，由于种种原因，现在已经不再演出了。任光伟先生于20世纪50年代曾在宝鸡地区考察，也没有见到演出，但是他得到了西府戏班老艺人告诉的一个信息：千阳县

的皮影班可能还有演出。

千阳，是由“汧阳”简化而来，“汧”指的是汧河，历史上著名的“汧渭之会”，说的就是这条河汇入渭河之地。位于关中西陲，北依甘肃省灵台县，南邻宝鸡陈仓区，东面与麟游、凤翔县毗邻，西面是陇县。古时汧阳地处交通要道，即商周之际的“安夷关道”、秦代“回中道”，汉代后为“丝绸之路”的孔道。因处汧水之阳、汧水河谷而得名，1964年改作千阳。灯盏头碗碗腔皮影戏在县内村镇十分流行。

且看任光伟先生早年的考察活动：“到千阳后，我找到了华春皮影班，艺人们讲，从清末‘双国孝’（1908）后就不再演出了，不过他们早年演出的目连戏，不只指《目连卷》，应包括三大本头，一为《目连》，一为《唐太宗游地狱》，一为《西游》，三者可以连演21天。并了解到他们演出的《目连卷》的目连姓胡，叫胡恒生，目连的父亲叫鞠里陀。”

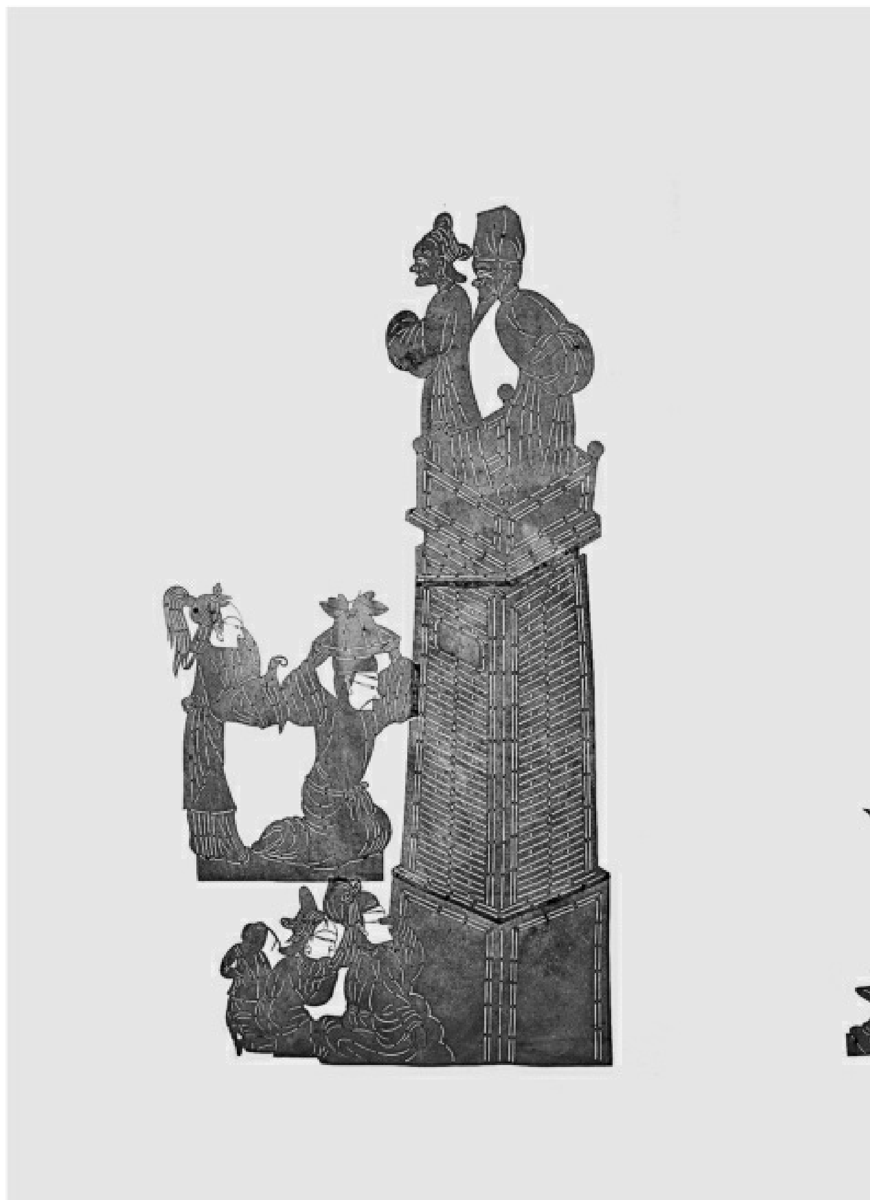
通过考察，任光伟先生认为“皮影戏班擅演丧戏，彼此演出的本子基本相同”。又据《中国戏曲文化图典》“西路秦腔”条介绍：“西（路）秦腔的剧本和皮影戏、道情戏的剧本通用，现发现的最早剧本为清乾隆五十三年（1788）的手抄本就是由皮影戏移植的。”

所以，西府秦腔的《目连卷》，与华春班皮影应是同一来源，根据艺人“大戏来源小戏”之说，西府秦腔本《目连救母》显然来源于皮影戏，其剧本现存于陕西省艺术研究所资料室，由西府秦腔老艺人石生秀口述抄录，剧目名即为《目连卷》（又称《目连救母》）。

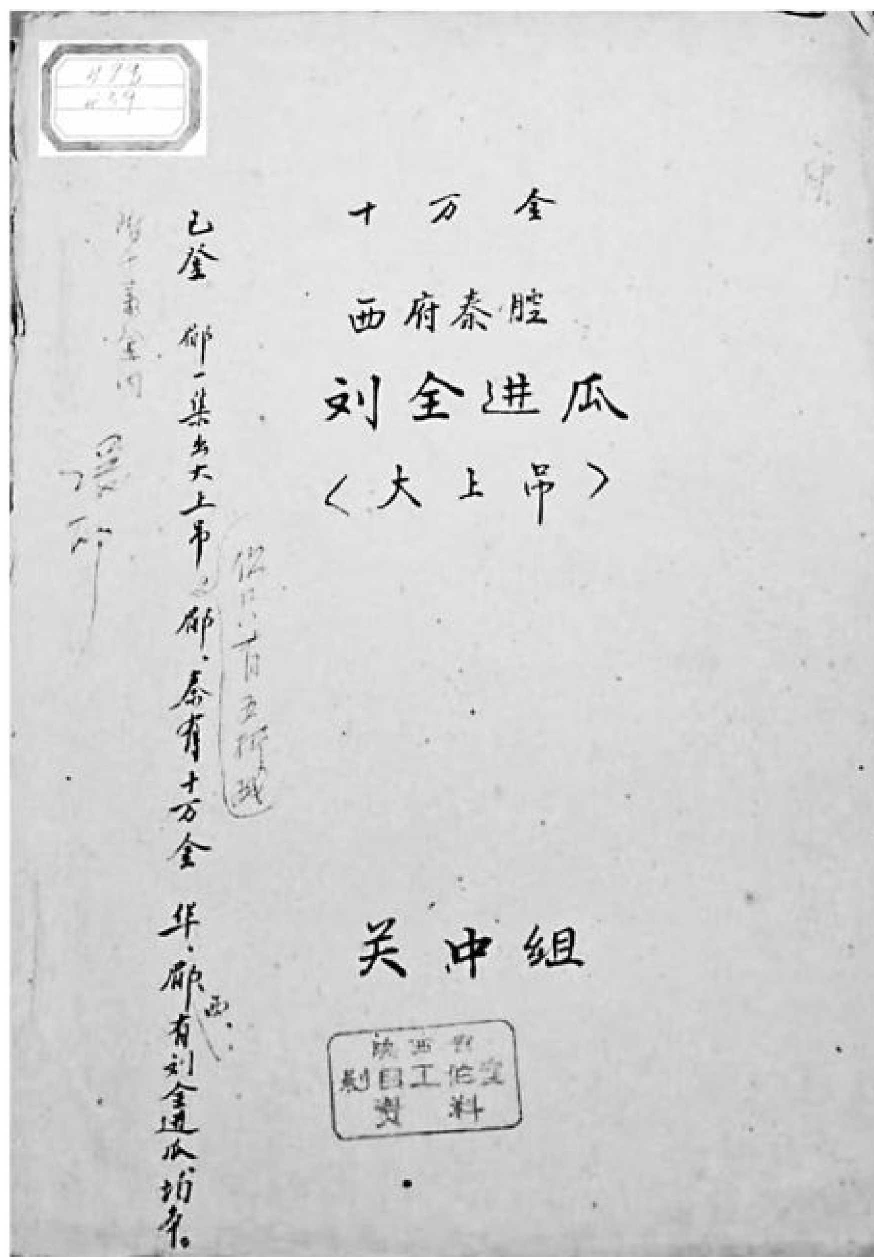
那么西府皮影戏的目连救母又来自哪里呢？任光伟先生通过比对唐代变文发现：

（1）查敦煌变文中收有一编号为北京成字916号的《目连变文》，文中提到目连父母时有如下一段记载：“昔佛在日，摩竭国中有大长者，名拘离陀。其家巨富，财宝无论，于三宝有信重之心，向十善起情崇之志，宫中夫人，号曰靖提。”可见西府目连戏，系直接来自于敦煌变文。

（2）在敦煌卷子中，涉及目连救母的变文有《目连缘起》《目连变文》《大目犍连冥间救母》三卷，后者录于后梁贞明六年（921），而前两种不管从故事情节处理与对变文体制的把握上看，均较后者原始一些，成书年代当早于后者。其次为《唐太宗游地狱》，此剧目宋、金、元杂剧无目，近世也少有演出。查敦煌变文斯二六三录有《唐太宗入冥记》变文。查该卷本中，凡涉及“朕”“帝”“陛下”“皇帝”等处，原文均上空两格，可见它至迟也应为五代时抄本，其戏剧也应直接来源于变文多，而《西游》故事唐代已有传诵，宋有《大唐三藏取经记》（另一宋刊本题作《大唐三藏取经诗话》），可见这一剧目由来已久。



关中皮影《刘全进瓜》



西府秦腔目连戏《刘全进瓜》口述本（陕西省艺术研究所藏本）

假如以上考证正确，那么西府皮影与西府梆子的目连戏群体，可能是最早形成的目连戏系列。至于在宋代这三个本头是连台演出还是单独演出，因缺乏史料，尚难断定。

秦腔中的目连戏，据考证原有102折，目前尚存仅十二种：《目连卷》《黄巢下界》《僧道化缘》《张公背婆》（《会缘桥》）《王婆骂鸡》《花子骂相》（《穷人骂相》）《赶王嚯嚯》《上刀山》《僧尼相会》《小尼姑思凡》《赶女吊》《鬼打贼》。这份剧目名录，据传为李

静慈先生一份油印本资料《秦腔剧目分类纪略》所记，但政协《合阳文史资料》特辑（第22辑）《李静慈的戏剧人生》却未收录，按这份特辑编纂问题颇多。总之，目连戏在秦腔中早已存在。甘肃靖远县嘉庆年铸造古钟上有秦腔戏文剧目280余种，其中就包含有《目连救母》《刘全进瓜》等目连戏名。

另外，还有一种情况值得注意，至今北方皮影的大多数（如西府影、唐山影、辽宁影等）仍不与道家合流，他们供奉观世音，影灯定制为五个灯嘴，称为“五佛冠”，而把盛影卷的箱子，称为“经箱”，演出的底本称为“影卷”，皮影演出称为“宣讲”。凡演出还愿戏，演职人员均要随同主家吃斋把素，说明其一直保持着僧戏传统，是和变文宣讲一脉相承的。

目连戏价值很高，被誉为戏曲舞台上的活化石，甚至也有说是“戏祖”“戏娘”的，对后世剧目影响极大，刘祯先生引古人“支配三百年来中下社会之人心”的评语来评说，极为中肯。仅就剧目来说，丰富无比。

何以有那么多彼此相联又相对独立的剧目？这个现象，著名的目连戏学者文忆萱先生解释道：

> 农历七月十五是中元节，要祭祀祖先，办盂兰盆会超幽度亡，这已是千载旧俗。作盂兰盆会必演《目连救母》，至少在北宋末已约定俗成。超幽度亡必有祀鬼神的神事活动；诵经、礼忏、打醮。这些活动结束时就唱戏。但发展到打四十九天罗天大醮时，辅以七本《目连传》就嫌不足。于是就有十二本、二十四本、直到四十八本，形成所谓“四十八本目连”之说。《目连传》本身是无法唱几十天的，便把《南游》《西游》《封神》《岳传》都拉进去。以《目连传》第一本开始，盂兰大会全家升天作结，中间插演《西游》之类的戏，但隔三差五得插演一本或半本《目连传》，这就是“唱大戏”，或称“唱目连戏”。后来出现“打对台”局面，即相邻地方的两处首事，同时发起唱目连戏，各请一戏班，比赛谁唱得好，谁唱得时间更久，那就不是四十八本而是连演几个月。哪有那么多戏可唱？只好把有些剧目延伸。如《西游》的八十一难，《南游》中观音游地府、收善才龙女，收二十四诸天，都可以大做文章。《岳传》不但可移植岳飞故事的弹腔剧目，也可把宋代抗金的其他传奇纳于其中，《三国》则可以演得更久，这就无法计算其本数了。

前面所说西府秦腔中的目连戏《赶王嚯嚯》，又作《断王嚯嚯》，就能体现民间庙会演出的特征，由于该剧早已失传，不再演出，以至于

陕西省剧目工作室20世纪50年代在发掘整理时，就感到此剧“比较原始而奇特”：

> 故事为《斩旱魃》，主要的角色要吃素，剧中扮女鬼、女妖所变化的旦角，于演剧中间，趁人不妨，偷跑在台下，混在青年妇女观众中间，连说带笑，假装好人，其他演员发觉她不在台上时，便陆续下台在剧场周围、人群中搜索、寻找，见人就问……而女妖可在观众中穿行躲藏，见机抓取各摊贩的东西……当寻找演员发现她时，她便迅速跑回台上，群众助声呐喊，一直到其他角色捉住她露出真相，剧终（剧本已失传）。该剧平时不演，过去只在旱灾严重时、上“刀山会”时才演出。1931年春，西府大旱，凤翔陈村原、宝鸡贾村原、虢镇渭河南还曾演出过。

而且，一些目连戏在庙会或祭礼仪式演出中，常常结合惊险的特技活动，如“《断王嚯嚯》将王嚯嚯由戏台赶上32丈高的刀山架的表演，《倒腕挂经》中妙善女送经过天桥到佛殿的表演，都是戏台与广场相结合的演出形式”。

正是这样和民俗活动紧密相连，目连戏的影响也反过来促进了自身“家族”的寻根繁衍，“使其他戏曲的演出纷纷挂起目连的旗帜，纳入目连体系。如辰河高腔‘四十八本目连’，是《目连》《梁传》《香山》《封神》和《金牌》五大本高腔连台戏的统称；常德高腔‘四十八本目连’包括《目连》《观音》《三国》《岳传》各十二本；川剧‘四十八本目连’包括《大伐倡》《佛儿卷》《西游记》《观音》《封神》《东窗》《台城》《目连》共四十八本，现有抄自李树成老本《连台戏场次》。规模最大、时间最长的一次是民国十八年至十九年（1929—1930年）在四川宜宾的目连戏演出，历时一年之久，上演剧目累计有条纲戏《汉江海》《封神演义》《东周列国志》中的高腔戏，《梁传》《岳传》《唐王游十殿》《观音得道》《雪山成圣》《耿氏上吊》等；有川剧的‘江湖十八本’，王魁戏，以宣传忠孝节义为内容的历史戏；有当时上演的多类折子戏以及杂耍班子以亮艺拿彩为目的武戏……”

目连戏在传播过程中，主人公萝卜的姓氏，南北也有差异，如陕西为“胡”，胡萝卜；南方因发音的关系，多为“傅”，傅萝卜或傅恒生；有时也会呈现流传地的一些特色，如山西锣鼓杂戏《白猿开路》（《山西

地方戏曲汇编》第一集，山西人民出版社1981年版）的情节就和晋商文化有关系，目连的名字似是特例，疑整理成文字时作了修改。其剧情如下：

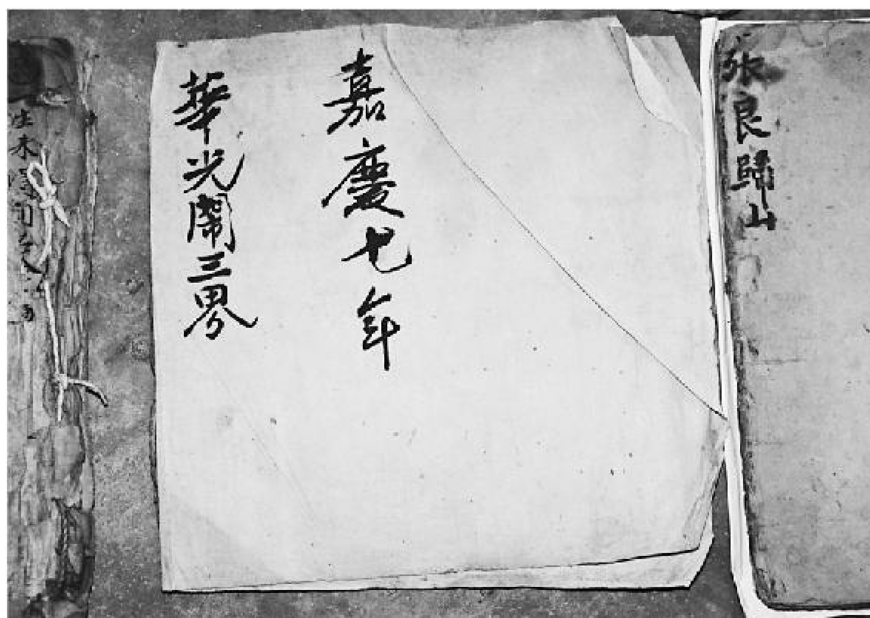


傅萝卜母亲刘氏因儿子外出经商，久无音讯，一怒之下，剜了佛眼，打折金刚腿，剪碎金刚经，打僧骂道，破戒开荤。为了让萝卜相信，她又对神盟誓。如来佛敕一角明文，差东厨灶君，发五殿阎罗勘问，牛头马面奉命将刘氏锁拿，阎王令将其押在十八层地狱受

罪。萝卜出家投佛，观音差白猿开路，降服沙僧，打死乌龙精。张天师布斗设坛，令白猿引诱，请关羽擒拿鱼精。

老腔目连戏华光形象（《三教源流搜神记大全》）

陕西境内分布最广的碗碗腔，又被称作时腔皮影，它是相对于老腔而言，老腔主要流行华阴市。老腔剧目中的目连戏目前见到的只有《华光闹三界》，此外还有深受目连戏影响而出现的《劈华山》（《华阴老腔剧本选辑》，华阴市政协文史委员会编，2011年内刊印行），即“劈山救母”或“沉香救母”故事。《华光闹三界》即目连戏中的《南游记》故事，华光即民间所称的五显灵官大帝，该剧讲述华光三次投胎转世，降妖佛魔，大闹三界，寻母救母，华光甚至和孙悟空形象一样深入人心，是一个具有强烈反抗精神和叛逆意识的民间英雄形象。人们对皮影表演上展现的“马灵官三投胎，一世一个样”，至今依然津津乐道。



老腔目连戏剧本《华光闹三界》（老腔艺人张新民藏本）

第四节 史传故事与目连戏神鬼之事共同发展

在敦煌出土文献中，还有一类文书卷子，基本属于俗赋（如《燕子赋》《韩朋赋》等）、话本（如《庐山远公话》《韩擒虎话本》）、词文（如《大汉三年季布骂阵词文》）等形式的俗文学作品。“虽然它们在题材上与佛教大体无关，但在表现方式上与变文有相互影响则是肯定的。”“当变文在宋初被禁令所消灭时，庙宇不会有了，但民间却在瓦子里出现了诸宫调、小说讲史等的东西。”

也就是说进入宋代，变文衰落下去，代之而起的是讲史的话本。但郑振铎先生认为，宝卷是变文的嫡系子孙，是宋话本中“谈经”的别名。话本中的“谈经”“说话”“说参请”等都与俗讲有直接关系。话本的体制也与变文一脉相承，如开头的“得胜头回”即“入话”，就是俗讲中的押座文。话本格式也韵散结合，这表明了话本与变文的联系。

实际上，与图画结合也是存在的，正如梅维恒揭示的那样，只不过这种形式已发展成独立的影戏形式了，因而人们往往以为它“是不是消失”了？实际上，它是沿着另一轨道而前行而去。所以，这也就是民间文化和人类学田野调查才可以逐渐揭示的。后来的民间文学路径中，变文成为宝卷的直接渊源，进而又扩展、影响至弹词、鼓书、琴书等民间说唱样式。

西府秦腔有一出《忠孝图》（艺人强堆口述本）的剧目，显然包含了上述传扬佛法和忠孝的观念以及影戏向大戏发展的痕迹。仔细分析，这出戏甚至与南戏《赵贞女》故事颇有关联。

此剧又叫《薛参征西》《孝莲卷》《刮肉奉母》《女忠孝》等，其中《女审》一折常演不衰。故事简述如下：

明永乐年间，四川重庆有学子秦瑞麟考中状元后，被招为驸马，可是他却将其母与妻抛于脑后不顾。其妻薛孝莲在家侍奉婆母，十分辛苦，饥荒年刮肉奉母，婆母仍嫌不足，以为孝莲偷吃，严罚孝莲跪在庭前受罚。瑞麟叔父秦三让告知真相后，婆母见伤，一痛而绝。孝莲乃身背婆母图影，上京寻夫。秦瑞麟不认发妻，扔了图影，将孝莲赶出宫外。孝莲夜宿关帝庙，周仓显圣传授兵法武艺，并赐神箭，嘱咐孝莲前去投军。此时，正好西地木昌王造反，朝廷命薛参为帅征讨。但番将飞刀术极强，薛战不胜。孝莲投到薛参军前，以神箭破了西番飞刀，杀死木昌王。薛参班师回京，奏封孝莲为平西侯，镇守三关。适逢秦瑞麟奉旨到三关赏军，孝莲乃高悬母像，当堂审讯，痛打瑞麟，幸秦三让及时赶到，瑞麟才与孝莲和好，仍为夫妻。永乐王闻知此事，敕封孝莲为孝莲王，并赐“忠孝图”一卷，而赦免秦瑞麟之罪，夫妻大团圆结局。

从又名《孝莲卷》可推测，其故事来源于说唱艺术的宝卷，秦腔戏本中诸如《目连卷》《白犬卷》《牧羊卷》《药王卷》等，大概都具有影戏渊源的特征，也可以说隶属于变文系统。

今国家图书馆收藏有原郑振铎先生藏本《目连宝卷》《生天宝卷》等孤本，并有彩绘插图，进一步说明宝卷源于唐佛寺中僧侣讲经说法、悟俗化众的俗讲，也就是变文。但是，宝卷文本的散说和韵文，仍然是以七、十言唱词为主，而且部分有根据内容使用长短句，也就是一些特殊的歌赞，但却在词曲中找不到相应格律的曲牌，因此，车锡伦先生判断宝卷尚没有整齐划一的格式，宝卷中在保持变文的五七言形式上加入了长短句和散曲，显然是受宋元词、曲影响，从而也可以看出它的时代印迹。不过，陕西东府皮影华阴老腔中似有一例，也可说明车氏看法。迄今发现老腔剧本年代最早的为乾隆十年（1745）手抄本《空城计》，内有司马懿围城后，在城下迟迟不敢进攻，面对大兵压境，诸葛亮应对自如，城头抚琴，有两段诸葛亮唱词。

其一：

孔明：（唱）天道何知，茫茫礼数，难窥夭寿无期。

天道何知，茫茫礼数，难窥夭寿无期。

冥冥气化吹迁命也！言词其促也！何疾。

冥冥气化吹迁命也！言词其促也！何疾。

其久言也！何迟？噫，天丧斯文兮！

其久言也！何迟？噫，天丧斯文兮！

何故无人兮！前摧嗟尔魂兮！

何故无人兮！前摧嗟尔魂兮！

稠衣嗟尔魂兮！安国悲哉！悲哉！

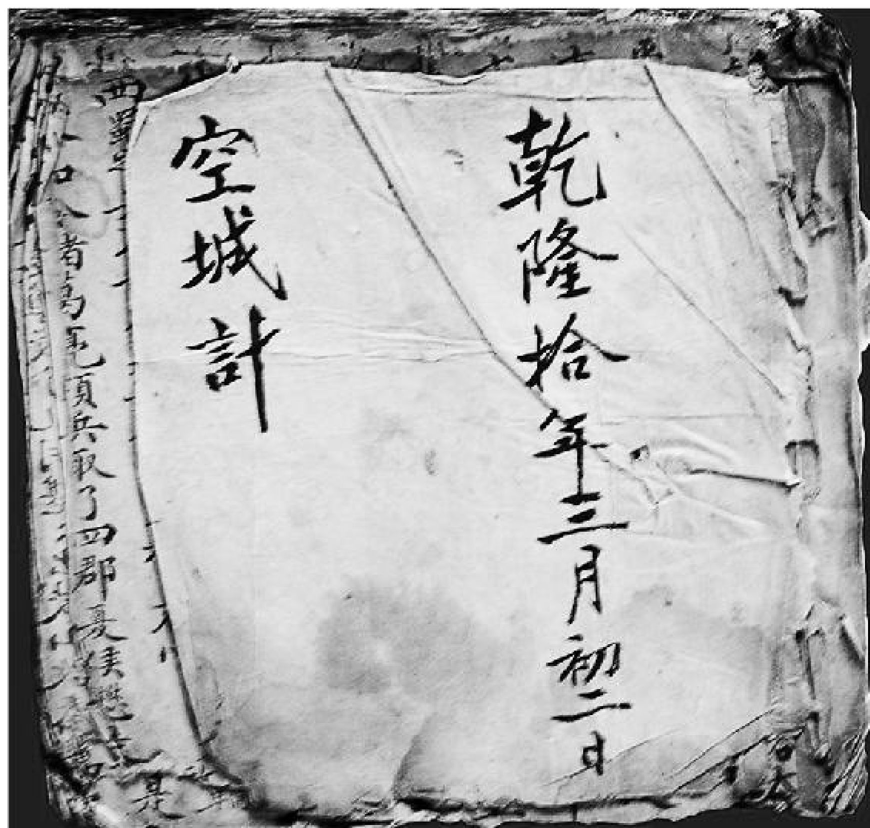
有痛乎非妇人之痛而难为？

其二：

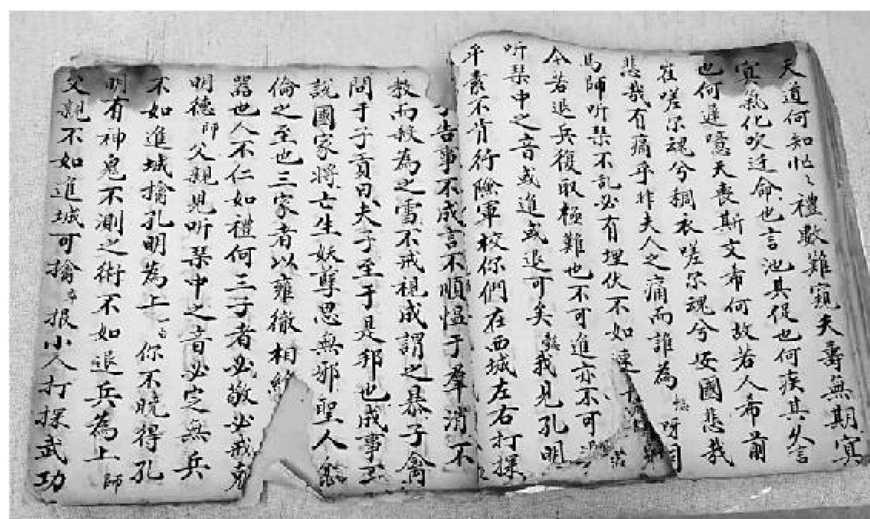
孔明：（唱）陈成子弑简公，告言不顺事不成。愠于戾枭，不教而杀谓之虐，不戒视成谓之暴，慢令至期谓之贼。子禽问于子贡曰："夫子至于是邦也，必闻其政，求之与《抑与之与》"子贡曰："夫子温良恭俭让以得之。夫子之求之也，其诸异乎人之秋之与？"国家将亡，必生妖孽。思无邪，圣人天伦之至也。三家以雍彻，子曰："'相维辟公，天子穆穆'，奚取于三家之堂？"人而不仁，如礼何？三子者，必敬必戒，克明德。

这两段唱词在老腔中极为罕见，甚至不符合其唱词格式，究竟怎么唱出来？一直是一个谜。笔者走访当地一些著名的老腔艺人，均不知如何演唱。

由于老腔剧本为私人所藏，一般不轻易示人，加之此本由于年代更久，弥足珍贵，当地文化部门已将其定为重要文物。收藏者张新民更不肯示人。此本为已故老腔艺人张全生藏本（张新民之父），笔者不胜其烦，多次走访张新民。终于，有一次，他和另一位老艺人张四季共同琢磨，张新民才努力想起父亲当年的唱法，即第一段唱词的唱法，他们称之为"溜溜工尺"，张四季现场还用月琴把这段曲子弹出来，张新民小声哼唱一节。张新民告诉笔者："虽然本子上写的是唱，但也不完全是唱，而是用这个曲谱【溜溜工尺】，好像唱一样的念出来。"笔者认为所谓"溜溜工尺"，应当是关中地区流传的一个俗曲的名称。正是车锡伦所谓受宋元词曲的影响痕迹。



老腔剧本《空城计》封面（老腔艺人张全生藏本）



老腔剧本《空城计》“孔明唱词”页起（老腔艺人张全生藏本）



老腔剧本《空城计》封面（老腔艺人张全生藏本）

第五节 老腔皮影为讲唱艺术的痕迹

也许有人会说，在故事叙述中加入韵文的传统，在中国不是没有，而且历史颇为悠久。如汲冢所出《穆天子传》就是，晋干宝《搜神记》所载吴王小女、卢充幽婚故事，唐《艺文类聚》所引《杜兰香别传》《续齐谐记》载赵文韶与青溪小姑宴寝等，都在故事里穿插有诗歌，但是源自唐变文、宋元话本的陕西皮影戏中的韵文，却与此有本质的不同。我们以华阴老腔现存剧本为例说明。

老腔剧本这种散韵结合的唱词特征，普遍认为是一种说唱形式。杨甫勋先生在《华山老腔》一书中，也开宗明义的说："老腔剧本中，较明显地保留着说唱本的特点，不少唱词往往以第三人称演唱，离开了戏剧代言体的特征。"如老腔剧本《延安祈雨》中唐王的唱词：

喜的是北方平定了，

来时搬兵回长安。

唐王赏军且莫表，

再说延安众百姓。

后面两句显然不是唐王语言，而是以第三人称向观众作交代，应是一种说书人或讲故事人的口吻。

再如老腔常演的《借赵云》一剧唱词：

翼德披挂怒胸膛，

手中握定丈八枪。

此去定要灭贼党，

救民为国除祸殃。

翼德当先开了路，

关某随后登战场。

太史慈上马催众将，

玄德公率众坐团营。

金鼓齐鸣铜锣响，

旌旗纷纷遮太阳。

类似的还有《天水关》中的唱词：

关兴当先开了路，

张苞提枪随后行。

王平披挂为后应，

马岱催军怎敢停。

高祥不敢违军令，

张义急急掠后营。

魏延上了追风兽，

闪上元戎一卧龙。

不胜枚举，另有一出富有生活气息和口语特色的滑稽小戏《卖货郎》，唱词有：

收拾锣鼓煞了戏，

人马撤回府州城。

回回回，散散散，

看戏看到二更半。

头又闷，眼又酸，

进城去，狗叫唤。

进门去，都抱怨，

上炕踏得娃叫唤。

众位乡党散散散，

我到主家去吃饭。

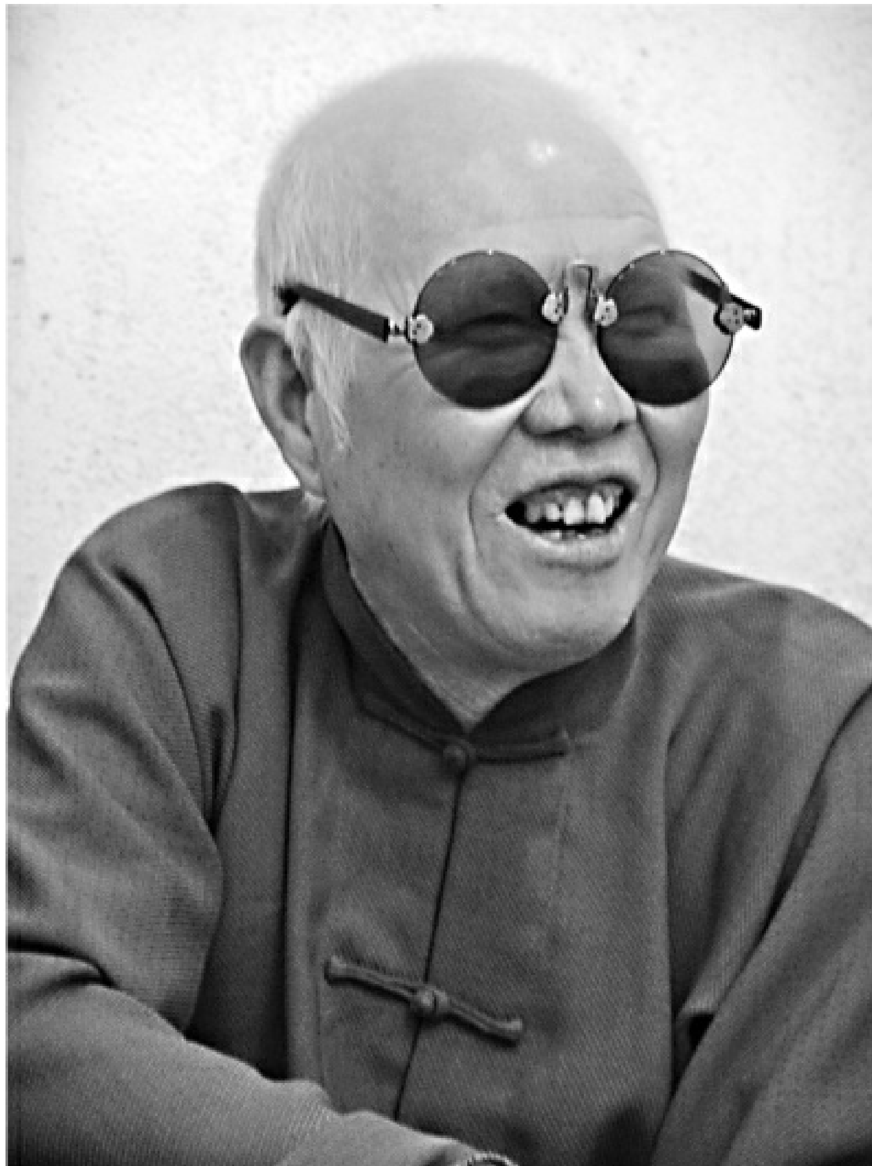
因此，在2005年华阴老腔《国家级非物质文化遗产代表作申报书》中也就提出了这样的看法："老腔和其他板腔体相比，声腔旋律在结构

上有两个独特之处：一是语言性很强，声腔紧紧依附和摹拟着字声，经常把说、念、唱交织在同一个唱段中，有原始说唱艺术特点，呈现出由说唱向戏曲过度的明显痕迹；二是在每句唱腔旋律中都有一个三拍的乐节形式，结构于句末处，形成一种程式性的乐句声腔形态，这一点在全国剧种中，几乎是绝无仅有的。”

华阴文史学者王忠亮先生就从老腔戏文叙述的修辞性上看到：“这显然是对军容和行军场面的描写，而不像是剧中人的陈述。同时，老腔叙事，都很追求故事的完整性，铺陈直说，很少见有暗场处理情节的手法。主要人物的身世，都要通过剧中人的自白向观者交待清楚。”



老腔艺人双泉村演出



老腔艺人王振中（白毛）



老腔在北京人艺演出《白鹿原》

笔者2005年曾在华阴拍摄一部纪录片，其中采访老腔著名艺人“白毛”王振中时，他就告诉我：“老腔就是说唱形式，不成熟的戏剧。”当场举例演唱一段《李靖点星》（实际似说）：

（唱）天王急急登台上，大小凶神听令行。

二十八宿都点起，传令再点众星君。

又点这金头揭地、波罗揭底；

再点这，多目天王、多智天王、增掌天王、太楚天王、端塔天王、哪吒太子、金吒行者、木吒行者、玄天大圣、协天大圣、火眼金睛大圣、六耳通风大圣、九首取级大圣、移山大圣；又点这，三十六天罡、七十二地煞、九曜星官、十二元神、卷帘大将、天蓬将军、南斗六郎、北斗七星；

又点这，一罗睺、二地煞、三金星、四太阳、五火星、六水星、七冀八岱九母星、天连星、地连星、日月二极黄连星、文曲星、武曲星、天喜星、红喜星、北斗宫，还有紫薇星。 把众家星表齐点起，要擒黑风作怪精。

这个《李靖点星》剧目，又名《张花反延安》《延安祈雨》等，记叙唐贞观年间，延安府总兵张花趁连年大旱之时，起兵造反，唐王李世民御驾亲征，平叛之后，同百姓一起高筑烽台。唐王一人登台，向上天祈求赐雨，此举感动玉皇大帝，立即降下御旨，命黑风洞老乾龙急速在

午时之际降雨延安，以解除旱情。但老乾龙错行雨簿，将雨降至长安，猛知错后，急急赶往延安，一路电闪雷鸣、狂风暴雨，反倒给沿途百姓和延安府造成罕见洪灾。玉帝大怒，差天王李靖点起天兵天将，大战黑风洞，后在观音菩萨帮助下，捉拿了老乾龙及其妖将黑沙魔君，造福一方百姓。此戏，点星一节，颇似《礼节传簿》中的人搬演的"队戏"，也似云南关索戏，又可归于目连戏之中。薛若琳在《关索戏与关索》中说：

> 云南关索戏，亦属傩戏的一种，它现在的演出仍然保留着驱鬼逐疫、祈求吉祥的特点，……演出时，先是20个演员绕场数周，行走呈圆形，之后又呈半圆月形，最后分两排相对而站，接着诸葛亮先唱，意在点将，他一边唱，角色一边变换队形，最后是角色每两人成一组分别向诸葛亮应点报到，完毕，开始演戏。

按大戏来自小戏，这个关索戏中的诸葛亮，其实可换做皮影戏中的李靖，可见其古老。话说回来，中国内外大多数学者和华阴当地学者，其看法基本一致，潘建国先生就指出："故事中插入韵文的传统，在中国可谓源远流长……但是宋元话本小说的韵文与此有本质区别，前者所插韵文多以故事中人物的口吻吟出，而话本中的诗词从总体上来看，以第三者，即表演者的身份吟出，实乃脱胎于变文之咏变相诗。"

老腔中还有大量直接引用原著小说的地方，如《空城计》中王朗与诸葛亮相遇一段戏词，基本依据的就是明罗贯中著章回小说《三国演义》第九十三回"诸葛骂王朗"的一段文字：

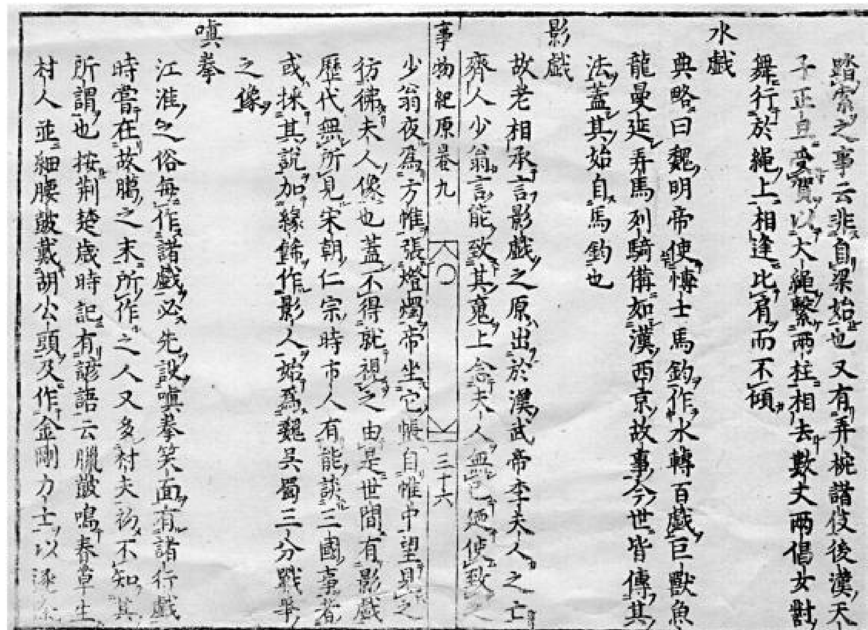
> 孔明：（笑）王司徒大人请听一语。吾与汝同为汉老元臣，今日此会必有高谈。岂不闻昔日桓、灵微弱，汉统陵替，国乱贼兴，四方扰攘。段珪纵横于平津，凶恶又生于趄野；天方剿戮，四寇又兴，迁劫汉帝于阎闾之间，残暴生民于沟壑之内。固庙堂之上，尽是朽木为官，殿陛之间，禽兽食禄，狼心狗肺之辈，滚滚当道，叫些奴颜卑膝之徒，纷纷秉政，以致社稷丘墟，苍生涂炭。王朗吾素知汝：世居东海之滨，初举孝廉入仕，理合匡君辅国，安汉兴刘，为何反助逆贼，同谋篡位？尔今罪恶深重，就是天地间倾国之贼，人人恨食汝肉，今日有吾尚在，乃天不绝炎汉也。吾诸葛亮奉诏讨贼，仗义兴师，尔乃奸佞之臣，还不潜心缩首，可当咫尺间投水而死，即死九泉，有何面目见二十四帝于地下乎？可笑！而皓首匹夫，苍髯老贼，安敢军伍之前，妄称天数。看吾兵马出西岐，雄才敌万人，轻摇三寸舌，哼！骂死你谄谀佞臣。

《空城计》是目前所见时间最早的抄本，同时见诸刘文峰《中国戏

剧史图典》和杨志烈、何桑《中国秦腔史》两书著录。这个本子里留存下的这些戏词，抄自同题话本小说或史书，充分证明其演唱时代之古老，明显具有宋元话本、说书、明清章回小说的痕迹。

与唐代影戏宣教佛经教义及宗教故事不同，宋代影戏多取材于传统深厚的中国讲史故事，亦是唐代佛寺“经变与俗变”的反映。华阴老腔影戏剧目即是此种现象的反映。老腔剧本约为三大类型，其一为历史战争题材，据王忠亮、杨甫勋等统计约有两百多本，以两周、列国、三国、唐宋时期宫廷、战争题材为主，其中三国戏最多，有一半以上，至今盛演不衰；二是神话传说题材，通过比照剧目，我认为大多可以归类为“目连戏”内容，如《西游》《封神》《南游》（即目连戏《香山》）《搜神记》等。三是一些社会生活题材，如《收羌白》《鞭打芦花》《十八姐拜寿》《秃子尿床》《狗拉牌位子》以及《白毛女》《杜鹃山》《血泪仇》等。

这与历史记载完全吻合，如南宋高承《事物纪原》中记载：“宋朝仁宗朝时，市人有能谈三国事者，或采其说，加缘饰作影人，始为魏蜀吴三分战争之像。”另外，吴自牧《梦粱录》、耐得翁《都城纪胜》中也有相关记载：“影戏，……其话本与讲史书者颇同，大抵真假相半。”还有，被广泛印证的一条记载是张耒《明道杂志》中的一个故事：“京师有富家子……甚好看弄影戏。每弄至斩关羽，辄为之泣下，嘱弄者且缓之。”



踏索之事云非真自梁始也又有弄椀諸伎後漢天子正旦受賀以大繩繫兩柱相去數丈兩倡女對舞行於繩上相逢比肩而不傾

水戲

典略曰魏明帝使博士馬鈞作水轉百戲巨獸魚龍曼延弄馬列騎備如漢西京故事今世皆傳其法蓋其始自馬鈞也

影戲

故老相承言影戲之原出於漢武帝李夫人之亡齊人少翁言能致其魂上念夫人無已迺使致之少翁夜為方帷張燈燭帝坐他帳自帷中望見之彷彿夫人像也蓋不得就視之由是世間有影戲歷代無所見宋朝仁宗時市人有能談三國事者或採其說加緣飾作影人始為魏吳蜀三分戰爭之像

嗔拳

江淮之俗每作諸戲必先設嗔拳笑面有諸行戲時當在故臘之末所作之人又多村夫殆不知其所謂也按荊楚歲時記有諺語云臘鼓鳴春草生村人並細腰鼓戴胡公頭及作金剛力士以逐除

事物紀原卷九　三十六

[宋]高承《事物纪原》书影

可见，影戏演出，多为“史话”，与目连戏的“鬼话”并行不悖，对后世影响依然存在。“清代、民国乃至当代的关中影戏仍多演此类内容，特别是老腔、秦腔、弦板腔、道情诸影戏多演出列国、前后汉、三国、唐五代等历史故事。老腔影戏剧本历史题材如《长坂坡》《借赵云》《空城计》《取四郡》《火烧连营》《收姜维》《刘备取四川》等；秦腔影戏剧本如《回荆州》《刘备祭灵》《斩李广》《杨二郎劈桃山》《周公东征》《文王聘贤》等；弦板腔影戏剧本如《火烧七百里》《征东》《玉和救驾》《牛头山》《舌战群儒》等。”三国故事剧目在这些影戏里是海量的，深受百姓喜爱，人们也因此熟知三国人物与重要战事。

影戲

故老相承言影戲之原出於漢

齊人少翁言能致其鬼上念夫

少翁夜為方帷張燈燭帝坐它

彷彿夫人像也蓋不得就視之

歷代無所見宋朝仁宗時市人

或採其說加緣飾作影人始為

之像

[宋]高承《事物纪原》影戏条

第六节 关中皮影起源说证实其源自讲唱艺术

从老腔皮影班社组织结构来看，与陕西大多数皮影戏班构成一致，戏班由五人组成，俗称“五人忙”。即前手、签手、后槽、板胡手、坐档，其余名称虽有差别，但实际职能都是一样。其中“前手”，也有写作“前声”的，即主唱者，也叫“说戏的”“盯本的”，老腔艺人素有“隔帘说书”的说法来证实其起源之早。礼泉、乾县等地流传的弦板腔皮影，前手和拦门由一人兼任，也就是既挑又唱，实实在在是古时说书人的角色。

与此相应的，西府千阳皮影也流传有“皮影戏是孔圣人隔帘说书流传下来的”说法。西府岐山另一位秦腔班皮影艺人王云飞也作如是说：

> 孔子周游列国，教化于民，但长得丑，走到哪里都把人家吓跑了。于是弟子子路等人弄了个车子，用布围住，孔子便在里面隔帘说书。可有些人听不懂，于是又弄了个透亮白布（亮子），刻了些人物，根据所说内容让它们活动，后来其弟子和后人继承了下来，发展成影戏。

皮影班前手坐在台子左挡板上靠台口的地方，说唱全本台词。面前上方悬挂堂鼓、手锣、云锣，面前置干鼓，旁边放剧本，怀抱月琴，边唱边弹，唱白一人承担，掌握剧情进展的快慢粗细。道白或表演时，放下月琴，一手执小锣剑子，一手持鼓尺，边敲边指挥所有铜器演奏，是全场最主要的一员。当同宋元说书表演的艺人。还有坐档的，除择签子外，还使用一种最为独特的击节乐器——拍板，这是老腔最独特的乐器，后面章节将详述，此处先略。

关于老腔源起，尚流传有“孟儿的影子呱呱叫”一说，从中也可以看出其来源之古，试作分析。

据传，明代中期，孟儿由湖北老河口一路乞讨来到华阴三河口，今老腔发源地的泉店村，并以说唱卖艺为生。泉店位于华阴潼关交界地方，是黄河、渭河、洛河三河汇聚之处，水运、陆运的枢纽，交通繁忙，市镇兴盛，汉时建有京师粮仓，为长安漕运粮食，因此驻有兵营，市场的繁华引来四方听书的观众日渐增多，孟儿伎艺不凡，遂定居于此，传老腔至此生根，一路延续下来。当地张家人多豪富，喜爱听书，请孟儿在家中说唱，年久日长，张家子弟耳濡目染，也学会了说唱，于是增加乐器，购置影箱，将说唱以皮影形式搬演至今。张家自娱自乐，从不外传其伎艺，于是老腔影子称为家班家戏。

但孟儿是谁《是名是姓》概不知晓。经调查，至清末，泉店只有张、李、康、孟四姓，而孟姓人数最少，约在1933年（即民国关中十八年馑时）



作者考察老腔起源地华阴双泉村南西汉京师仓遗址

前后就已绝户，无人可以说得清孟氏一门是否从过艺。

纵观各地皮影戏班，它们供的祖师有的是老郎神、有的是庄王，既

搞不清是楚庄王还是后唐庄宗，但是有学者指出，有些戏班供奉的戏神唐玄宗手中抱有一个小孩，其小名叫孟二。而且，影戏班有习俗，忌讳直呼“孟二”的名姓。华阴老腔戏班中的“孟儿”是否原本为孟二，已难以考证。不过，董每戡先生却提出一个新颖的看法，颇有价值，可资参考。董每戡说：

> 如果以年代论，这两千五百年前的故楚乐人优孟，够称得上戏剧行业的开山祖师。……旧戏班连后台连“梦”字都不许说，用隐语“黄梁子”来替代，“梦”和“孟”同音，避名讳，不直称，这也说明了与其说老郎神是名不见经传的耿梦，不如说是优孟来得好些。

借由孟儿说，我们在皮影戏中还可以窥见中国早期戏剧活动的痕迹，本书第一章也曾指出，正是由于丝绸之路的开通，外来宗教（包括佛教、祆教、摩尼教等）在中国传播的广泛与深入，尤以佛教中的生死轮回观念（最显著的是其地狱说）进入普通百姓的日常生活之中，大大扩宽了中土以往对“戏”的认知（此前优孟衣冠折射出来的是中华本土关于“戏以讽谏”的认知）。

但佛教进入中原，在佛教的空无、轮回等观念影响下，人们的认识开始改变了，生命如同戏剧表演一样短暂，聚散离合，倏忽一瞬，无疑戏梦人生。这些都是促进戏剧、传奇小说在唐中晚期、五代宋陡然出现的因素，影戏仅仅是其中一个更为直系、直接的凭依。乃至在目连戏研究中，刘祯先生从对民间本《劝善金科》的发现到论证诗赞系戏曲的来源，无疑为著者开启了一扇窗口。

第三章　其乐融融：唐宋时期关中戏剧与丝路所传文化

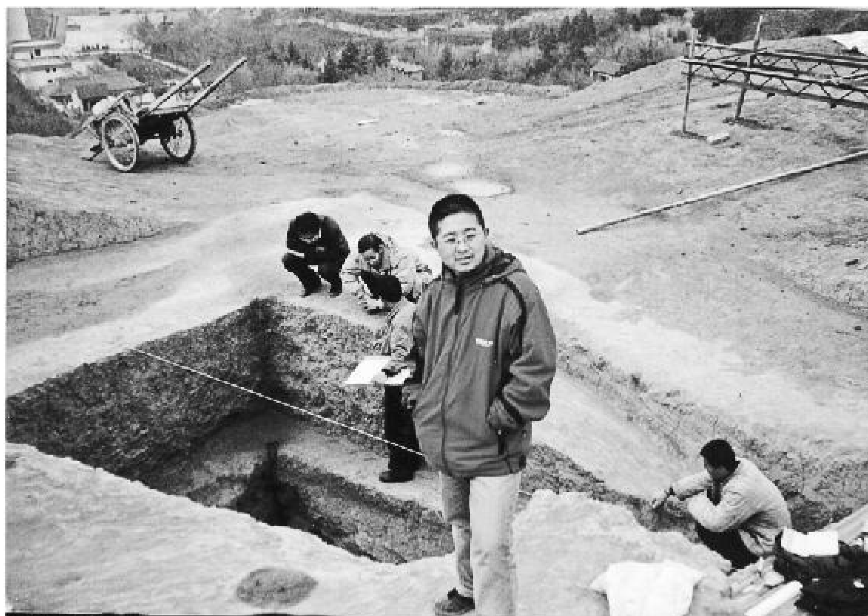
第一节 关中东府渭北地区出土宋墓杂剧壁画

陕西尤其是关中地区是中国传统文化发展深厚、积累最多的地区之一，在中国戏曲起源与演进的路径中发挥着举足轻重的地位和作用。长期以来，研究者似乎把目光过多地注意于山西、河南地区出土的戏曲文物之上，而忽视了对曾经孕育了周秦汉唐盛世文明（以长安为中心）的关中地区戏曲文物的关注，虽然这种状况也与陕西地区多年来戏曲文物较之上述地区戏曲文物出土较少有关，但由此给人们造成的错觉似乎是，戏曲只在上述地区活动，尤其是在宋、金、元时期。但是随着陕西地区戏曲文物近年来的不断发现与出土，这一现象应当有所改观。

近年来，关中又发现宋代杂剧壁画一例，非常生动地揭示了宋代戏剧发展的事实情况，再一次雄辩地说明，丝绸之路带来的文化交流在以长安为中心的地区表现得十分深入、生动，再次申明中国古典戏剧正是一种文化交融的象征。

2008年11月至2009年4月间，陕西省考古研究院在韩城市新城区盘

乐村考古钻探，发现古墓葬47座，但由于绝大多数被盗严重，仅发掘汉、宋、清代墓葬12座，其中，编号M218的一处宋代墓葬由于未被盗掘以及墓室未遭淤土浸扰，墓内壁画以及墓主遗骸保存完好而引起广泛注意，尤其该墓西壁表现宋代杂剧内容的壁画成为戏剧研究的一个新焦点，引起广泛关注的是该墓迥异于汉地的独特葬式，以及由墓主人人种信息所带来的一系列问题。在本章中，将集中探讨此墓杂剧壁画及其中所体现的丝绸之路文化因素。



作者在考古工地（赵景辉摄）

盘乐村古墓群数量众多，年代自汉及清，可见该地亦是一处宜于人居的自然聚落，期间发展兴替，作为个案可能在历史长河中闪烁不明，然而由于此次发掘出土，尤其编号为M218的宋墓，足可照见关中东府渭北的韩城地区人文历史之闪光与耀目之处。此墓所呈现的墓主人人种信息，足以知晓魏晋以来沿着丝绸之路入华西域的胡人逐步汉化的进程，或者说，这些在中国历史文献中被称为“杂胡”的人群已经完全淹没在汉人丛中。

这是历史和文化发展的必然，同时也是一个自然的结果。

盘乐宋墓为砖券墓室，长2。45米、宽1。45米、深7。4米，其南端带有一条竖穴墓道，从外部葬式结构上讲，无一例外它属于汉地葬式，但是，该墓却在内部的形态上呈现出一些完全不同于汉地的具体形制（如不用棺材，而采用砖石砌成的榻床，并附有木制围栏，在考古学上称为“围屏石（砖）榻”或“石棺床”的类型）引人思考，因而作为一个很好的足可解剖的样本，韩城盘乐宋墓正如它最初被研究者关注的价值一样，新的解读也将会一一呈现在其描绘于一千多年前的颇富意蕴的戏剧内容上面。



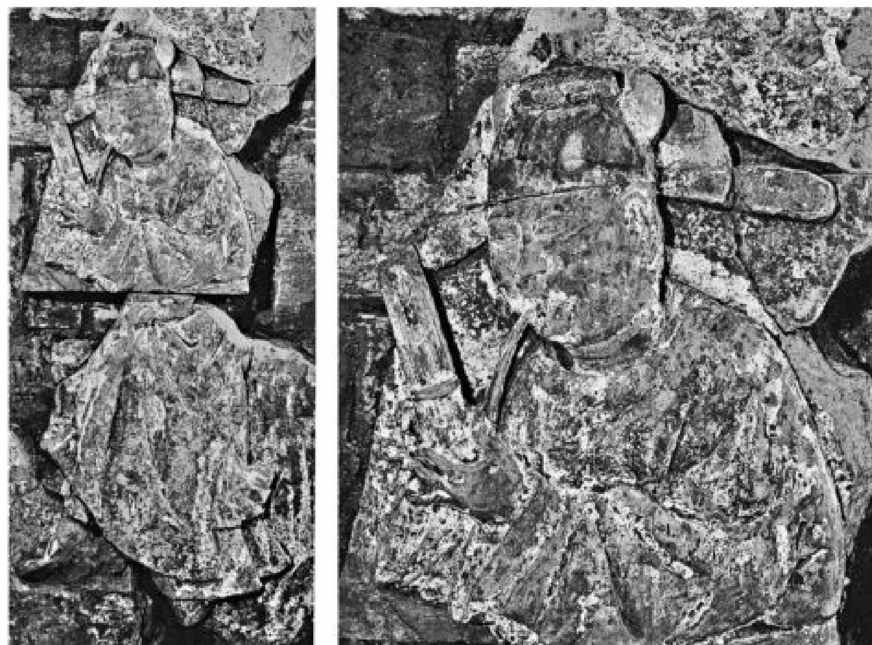
五代冯晖墓乐伎砖雕



五代冯晖墓乐伎砖雕



五代李茂贞夫妇墓后甬道东壁砖雕



五代李茂贞夫妇墓后甬道东壁砖雕

综上所述，此墓葬壁画的发现，是陕西地区新近发现且极为重要的戏曲文物之一。须知，在中国文化中心地带的关中（以长安为中心），戏曲文化更是直接裔袭唐、五代戏曲之脂膏，至宋代的百余年间，戏剧正孕育着一种新的体制与转机，在关中这一古老历史区域寻求破茧。

关中地区，目前所见有五代时期墓葬中尚有戏曲元素者，仅有两例，分别是后梁冯晖墓和后唐、晋的李茂贞墓出土伎乐砖雕。严格地说来，它们都属于西府地区。



五代李茂贞夫妇墓后甬道东壁砖雕

第二节 具有北宋杂剧各个方面特征（一）

首先，此墓西壁杂剧壁画具有北宋杂剧各个方面的广泛特征。



韩城盘乐宋墓

此前国内发现墓葬壁画，宋代部分多为“大曲”内容，著名的如白沙宋墓，只有墓葬砖雕中，偶见杂剧人物，如偃师酒流沟，但较为孤立，人物关系难以确定，不像这次在同一壁画内，完整展现宋杂剧演出的动人一幕。绘画生动，而且情景极为“戏剧化”，瞬间的表现力极其了不起。据本次考古队队长孙秉君先生屡次强调，宋代中国绘画水平达到了最高潮。斯言不错，北宋末的皇帝徽宗还以绘画开科取士（但注意那已是末期了）。不过，视本壁画，确实异常生动，尤以表现众多人物的排列组合，错落有致，呈现一个倒的波浪形（或S形），笔者以为，若与五代顾闳中《韩熙载夜宴图》作比，则这种多人横向之排列，颇见时代特色；其色彩搭配，亦彼此呼应，如左端红色重，则与右边以两女性相压，女性面容，更带唐风，等等，如此复杂，则必是较唐、五代而掌握了一定的技法，或者说，在观念和技术上均已有突破性的表现。



韩城盘乐宋墓西壁杂剧壁画

文献记载宋杂剧演出最早一例为宋人曾慥所撰《类说》（成书于公元1136年）卷十五所引《晋公谈录》“御宴值雨”条云：

太祖大宴。雨暴作，上不悦，赵普奏曰：“外面百姓正望雨，官家大宴，何妨只是损

得些陈设，湿得些乐官衣裳；但令雨中作杂剧，更可笑。此时雨难得，百姓快活时，正好饮酒。”太祖大喜。宣令雨中作乐，宜助满饮，尽欢而罢。

结合陕西省考古研究院关于此壁画年代的断定，此墓壁画表现的内容为宋杂剧无疑。

（一）画中，人物数计17个，这与文献所记载之宋杂剧人物数量，似有不合，需细致考之。

成书于南宋理宗端平二年（1235）的《都城纪胜》一书中，最早记载宋杂剧的角色名称，但其时代已较北宋末期靖康之变晚了近110年，所以北宋情形，可以以之推测，而不能定论，也就是说北宋的角色分类到底如何，缺少记载也缺少物证。如果这次盘乐壁画年代确定为北宋晚期的话，那么关于北宋杂剧的角色分类，是有了可靠的物证。另据清嘉庆二十三年《韩城县续志》载：“建炎元年（1127）金将娄宿（一作洛索）至河中，官军扼河西岸，不得渡，乃自韩城履冰过，陕西遂没于金。”自此后，关中属金地，时代上宋金并峙。西壁杂剧壁画未有一丝显著的金代特征，因而“北宋晚期说”的可能性应最大。

有关宋杂剧人数、角色等，《都城纪胜》“瓦舍众伎”条提供的记述早而详，引之如下：

杂剧中，末泥为长，每四人或五人为一场，先作寻常熟事一段，名曰“艳段”；次作“正杂剧”，通名为两段。末泥色主张，引戏色分付，副净色发乔，副末色打诨，又或添一人装孤。

即一场杂剧演出通常为4—5人，角色分别是：末泥、副净、副末及装孤，另外根据《东京梦华录》（成书于宋度宗咸淳十年，晚《都城纪胜》39年）、南宋末《武林旧事》等所载，还有“装旦”一角，如此合计，约五类，人数符合。然韩城壁画中的17人又怎么解释？

此17人，是含有乐队人数的（从而又引出宋杂剧是否有乐队伴奏的问题）。自右至左，依次为：两女性，抱笙；下来为“装孤”，属于角色；再为吹呼哨之“副净”、（蓝衣）副末、坐椅子（砌末）之副净，椅

子后一角色当为“引戏”；然后一名颈挂板鼓者（见图例），一人手持拍板，一名双手击鼓者（鼓为大鼓）；再依次均为着红衣手持觱篥、笛者凡6人，其中位于鼓左下方一系黑裙男子手中何器不辩（似为板之类）。



因而此画中，并无观众。

又观此壁画中，男子头帽——幞头上皆簪花，斯为有宋一代的风尚。宋人吴曾《能改斋漫录》卷十三“御宴赐簪花”条云：“（宋）真宗与二公（陈尧叟、马知节）皆带牡丹而行……真宗亲取头上一朵为陈簪之，陈跪拜受……”社会上层如此，从而也影响到处于底层的杂剧艺人，簪花不辍。《梦粱录》卷六“孟冬行朝飨礼遇明禋岁行恭谢礼”条中云：“教坊所伶工、杂剧色、诨裹上高簇花枝，中间装百戏，行则动转。”

（二）角色为4—5人，合于文献记载，也较为齐备。

自左至右五人，分别述之。

引戏：黑衣，手持红扇者。所谓“引戏”，《都城纪胜》称其角色的职能是“分付”，而“分付”即有“交付”“委托”“发落”“表示”等义，进而可解释为具有“解说员”之类的职能。胡忌先生释其来源，谓：

> 明白了“引舞”（参军色）和“舞头”的意义以后，就可以推知“引戏”和“戏头”是从大乐（舞蹈）中模仿而得的产物了。

即“引戏”这一角色是从唐代乐舞中的“引舞”演化而来，与舞蹈队的指挥人员作用类似。元代杜善夫【般涉调•耍孩儿】散套《庄稼不识勾栏》“四煞”中，有描写院本演出开场的情形：“一个女孩儿转了几遭，不多时引出一伙。”这条记载中，“女孩儿”即是“引戏”。

之所以推定此人为“引戏”，亦源于其手中所持的红扇子。因为舞者持扇动作，是最为常见的舞姿。这种持扇者在宋元杂剧文物中最为常见，如温县宋墓砖雕等，兹不赘举。

副净（参军色）：坐椅子（砌末）上者，此角色当为剧中主要人物，在绘画中亦居于中心位置，惜其面目为泥水漫漶，不甚清晰。蜷坐于椅上，做委屈状，唯手中持一长杖，锥于地，正依此而断定其为《都

城纪胜》所谓的“副末”。但稍可注意的是，此角色又似宋金时期的“参军色”。其手中所持之“杖”，亦可认定为“竹竿子”，景李虎先生指出：“作为宋金杂剧的角色之一，在表演中完全保留了唐代参军戏中参军的特点——扮假官、受嘲弄。”盘乐西壁宋杂剧壁画中，表现的正是这一幕，不过，他扮演的并不是官，而是另外的一类角色，本文稍后将作拟推。此角色渊薮当为唐代参军戏中的参军，这个角色在关中地区的宋墓壁画中出现，也别有一番意义。

副末：立椅子前者，正与椅子上的副末角色打诨。

副末与副净的区别，前人多不明言，仅举书上例。《都城纪胜》云“副净色发乔，副末色打诨”，其角色职能可见。副净与副末常为一对搭配的滑稽角色，插科打诨，是宋杂剧比较突出的主要特征。在这一时期的雕刻、壁画中，其形象多为市井无赖、泼皮一类的打扮，与其他角色的庄重形象明显区别。仔细观察西壁壁画，此副净、副末两人，幞头皆似“诨裹”，是一种随意、歪戴的形象，可见其诙谐能事。沈从文指出：“宋人所谓‘诨裹’，多指巾子结束草草，不拘定例，即用于大驾卤薄中，也有非正常定型官服应有意思。”一般地，副末色“滑稽”的特征是说念，副净色的特点则表现“发乔”即在动作上，以装呆弄痴为能事。

另一副净，为打呼哨者。宋金时期的副净色，吹口哨这一动作最为常见，文献记载也很多，出土文物也很多，此二重证据皆征之不尽。如《南村辍耕录》“院本名目”里，就有剧目《哨啮孤》《禾稍旦》《防送哨》等，元杂剧中还承袭了这个表演方式，又如，温县宋墓、稷山马村M5、偃师宋墓等都可以看到。



宋元杂剧各种打呼哨形象：①金代稷山马村M5左四 ②温县宋墓左四 ③元芮城潘德冲墓石椁左一 ④偃师酒流沟宋墓左二

装孤：画右第三人应为“装孤”，戏中角色。《都城纪胜》所云“或添一人装孤”，似乎并不常见演出，但观察此一时期所发现之墓葬戏曲文物，十分常见。廖奔先生解释此一现象为：

> 这个角色形象在墓葬戏曲文物形象中是极为常见的，几乎每组角色里皆有之，似与《都城纪胜》所称“或一人装孤”不符。然而，从“官本杂剧段数”“院本名目”看，以孤为扮演对象的还只占少数，大量的还是世俗、市井生活戏。墓葬中大量出现装孤形象，恐怕是与古人体现在墓葬制度中的乞贵祈福思想有关。

装孤的渊源，也可溯至唐代参军戏，《优语集》中所收宋杂剧演出逸闻，亦以“参军”之名称“装孤”，如“推一参军作宰相”“一绿衣参军，自称教授”等等。南宋赵彦卫笔记《云麓漫钞》卷五云：“优人杂剧，必装官人，号为参军色……今人多装状元进士，失之远矣。”

虽然，作者埋怨今人不复古意，但却证实了官人即参军这一说法。察之此壁画，装孤似为进士一类，可见其墓葬的民间属性，亦寄托一种

理想而已。

这里，需要特别提及的一点是，如果此角色为“装孤”无疑，那么，有关文献记载这一角色的记录可提前至北宋。因为迄今文献中发现最早记录“装孤”名称的，廖奔先生称是《都城纪胜》一书，该书写成于南宋理宗端平二年，已属南宋后期，而此前的乾道、淳熙年间，教坊乐部杂剧色中并无“装孤”的记载，或许一方面也表明，此角色并不固定。但在韩城盘乐壁画中，就已经看见了这个角色，他手中所持，不像是乐器，白色，长且宽，似笏板，则必为官员形象，是为“装孤”无疑。画左与此人形象接近的，均手持乐器，黑色细长状，则非“装孤”，而为乐队成员。

第三节 具有北宋杂剧各个方面特征（二）

再从壁画所呈现的音乐体制、舞台因素、化妆、剧目等方面来说。（一）乐队呈现北宋杂剧常规体制：鼓、笛、拍板搭配，无丝弦乐器。

此壁画中，明显无丝弦乐的配置，可能为正式演出前的“踏场”一幕，一般的我们所理解的主角末泥还没有出场。或者，反过来说，也可能昭示这样一种事实，即民间还只是对这种插科打诨以说为主的杂剧感兴趣，故而还不能证实宋杂剧具有复杂演唱的事实。

宋杂剧的音乐伴奏问题，史书皆不能言明，也就是说，单从文献中还看不出来是否有歌唱的实例，也看不出是否具有乐队伴奏的文物材料。但是大量的田野考古已基本解决这个比较令人疑惑的问题，廖奔认为：

> 北宋杂剧雕刻中，有些无伴奏乐队，如荥阳石棺作场图即是，此图场面很完整，从观者、演者，到为观剧者服务的烧爨、送酒侍从人等，皆反映在图中，但未出现伴奏乐队，可见是在表演纯粹的滑稽说白戏。
>
> 有些则出现了配器完整的乐队，如禹县与温县墓各出现一支由六人和七人组成的伴奏乐队。
>
> ……
>
> 北宋杂剧是否演唱尚不得知，王国维认为“官本杂剧段数”中的《王子高六么》系出自北宋，即用【六么】曲歌唱王迥的事迹……如果北宋杂剧中确实以曲调演唱人物事迹，则乐器伴奏就是必然现象，但目前尚缺少更直接的证明。

观此壁画，则有伴奏，不成问题。乐器计有大鼓、拍板、板鼓、筚篥、竖笛等。这个情况，正符合杨荫浏先生的推测：“又有一种叫‘鼓板’，可能是普遍流行的一种合奏形式，主要是用拍板、鼓和笛等三种乐器。”显然，这种乐器的配置，是由教坊乐舞影响所致。可观察河南

禹县白沙宋墓中的大曲表演以作比较。

这种器乐伴奏的形式被称为“断送”。《都城纪胜》云：“其吹曲破断送，谓之把色。”兹列《武林旧事》卷一“圣节”条所记“理宗朝禁中寿筵乐次”的记载：

杂剧：吴师贤以下，做《君圣臣贤爨》，断送【万岁声】。

杂剧：周朝清以下，做《三京下书》，断送【绕池游】。

杂剧：何宴喜以下，做《杨饭》，断送【四时欢】。

杂剧：时和以下，做《四偌少年游》，断送【贺时丰】。

很明显，以上材料表明，杂剧演员上场时，须奏一个过门曲，所奏的乐曲为曲破，是当时风行的大曲旋律中入破以后的部分。

胡忌先生即认为，北宋杂剧的上演，往往夹入于队舞（乐舞——笔者按）之中（胡忌《宋金杂剧考》，第35页），因而可以认定，其伴奏乐器非专为杂剧而设。廖奔先生又指出：“由于北宋杂剧为科诨说白表演，很少有唱，伴奏实际上只奏过门，所谓‘断送’。所以，乐队配器，并不与杂剧表演形式本身发生直接联系，尽可较为随意的设置与增减。而为了奏乐本身效果良好，一般是品类比较齐全的。”正是这个缘故，我们才在盘乐壁画中，发现如此庞大的一个乐队，其笛类多达六人组合。其中，无有丝弦乐器，则明显说明此墓壁画所绘杂剧并不演唱。而从其使用鼓、拍板、笛来说，当是一种富有节奏的说白或说唱。

其中，画左六人所持，必为觱篥、竖笛无疑。竖笛即羌笛，亦即此墓葬壁画中的笛。然而由于本墓壁画没有进一步清理，故笛与觱篥，还无法区分。

不过此壁画，最有价值者，当又浮现出后世舞台演出时乐器伴奏的

雏形位置，左边为鼓、笛、板等，笙列右侧，后世以丝弦承之。

（二）面部化妆。

文献中最早出现面部化妆记录的是唐代乐舞，此后当成为一种演出制度承续下来。北宋杂剧涂面化妆的记载只有一条，即宋徐梦莘在《三朝北盟会编》“靖康中秩”卷六中提到的一件事例：徽宗时，佞臣王黼与蔡攸二人在禁中，“或涂抹粉墨作优戏，多道市井淫言蝶语，以媚惑上”。

搽灰抹土的主要为副净，这在这幅壁画中得到证实。副末、副净，尽管有的脸色虽被水渍漫漶但亦可察。土指黑色，灰为白色，两位副净的眼部周围，十分明显。

（三）椅子、杖、扇子、笏板等砌末。

据今观察，椅子，这个戏曲中最重要的道具，属第一次出现，意义不凡。椅子在中国戏曲舞台上，不同的排列组合，呈现千变万化，可以代表很多场景，赋予很多意义，而此处则出现了这个极有意义的“第一把椅子”。

又，河北井陉县柿庄宋墓M6西壁所绘伎乐壁画中，亦出现过椅子，不过此椅乃男主人所坐，非演出使用之砌末。

木杖和扇子无论在文献还是出土材料中，则可以经常看到，而本壁画中，引戏手持一红色小扇，副净背后插一白色扇，共出现了两把扇，一红一白、一方一圆，作用不尽相同。引戏色的扇子是踏场时伴舞的重要道具，副净背后插的扇子，当用于科诨时的必要辅助手段，一如另外一副净手中的木杖，此情形亦在《眼药酸》中可见，而墓葬文物也非常多见。

画右红衣“装孤”，手持者为笏板，由于此一角色在宋杂剧的演出并不固定，因而多游离于杂剧情节之外，此画中亦不例外，身段板直，神

情呆滞，加上涂抹之灰，更如木偶。

（四）两名女性。

以往宋金杂剧文物发现，女性多为杂扮之角色形象，而此幅壁画却不同，两人均手持笙，当为乐队成员，居于画之最右端。就笔者目力所及，当为杂剧壁画中的首见。对襟旋袄，绣裙坠地，内束抹胸，高冠大髻，类似白沙宋墓大曲壁画左列女乐伎。然此二女，面容姣好，略施粉黛，体态丰盈，似有唐风，恐非路歧乐人。关于这一点，似乎与墓葬属性有所冲突，但抑或可视之为墓主人于绘画时的夸张，是一种寄托理想的反映。

画中，女乐伎并没有杂扮角色演出，而是位列乐队，加之乐队人数众多，正可反映此一时期杂剧演出的一般情形，应该是在一段乐舞中间的穿插。

（五）由于壁画上表现仅为一段杂剧的瞬间场景，囿于资料所限，推定的难度颇大。然而根据墓主身份的暂时推定以及墓室东壁壁画所反映的萃制中药全过程的内容，可作大致蠡测。

虽然，最早著录宋杂剧剧目的南宋著作《武林旧事》列有剧目280余段，但要一一对照，已非可能。但仍可先假定一个思路，如可充分依据画中演剧角色、大致情节，再依据墓主人的身份，我们可尝试寻绎。

今按其所涉医药内容，可知“官本杂剧段数”中有《讳药（乐）孤》《风流药》《黄元儿》《医淡》《医马》等，而其中，唯有《黄元儿》《医淡》两剧有些可能，刘晓明博士认为：

> “淡”即说淫亵、无谓的话，因此，《医淡》之剧，当以医生看病之“猥语”“胡说”为主要形式。

但是，画面上却出现了两名副净逗谐，因而我们的第一步推测便难成立，也就是说在《武林旧事》的杂剧剧目中，要和画面杂剧一一对应，几无可能。

循此思路，我们在元陶宗仪著《南村辍耕录》中的“院本名目”之“诸部大小院本”数条目中试再寻绎。同理，我们拈出所涉医药内容，计有《双药盘街》《医作媒》《风流药院》《双斗医》《医五方》《眼药孤》等六种，通过比对，笔者以为，这幅壁画为上演《双斗医》杂剧的可能性最大。

虽然，《南村辍耕录》所云基本为元北曲剧目，但是北曲由来有自。故而在其盛行的时候，插演一段更为短小的谐趣剧（即宋杂剧、金院本）是常见情况，在宋元南戏和明传奇体制中多有例证。因而，作为院本之一的《双斗医》，在其产生之后，结合其专门化的内容，在戏剧表演中的经常穿插是极有可能的。胡忌先生在其著《宋金杂剧考》之《双斗医•院本发现存疑》一节中，所述甚详，可资参考。另外，图中出现两个副净，故云“双斗医”。

第四节 关中东府形成秦腔的条件

通过以上初步考述，盘乐宋墓杂剧壁画的表现力相当丰富而成形，同时在时代上也属于相对较早的重要新出土戏剧文物之一。本节即以韩城一地为例，说明陕西戏剧活动自唐宋以来兴盛已久，积淀深厚，亦有新的物证可逐步证实。

盘乐壁画上所反映的历史事实自然也不是一朝一夕发展所致，必然有一个渊源有自的继承、发展过程或者说独特的发展路线。由于韩城地理位置，与历史上河东地区、平阳府的紧邻关系，这一发展成果可以视作接受北宋汴京杂剧的深刻影响。另一方面，韩城地处关中东部，是长安通往中国东北方向（宋金以后主要是连接大都等城市）等地的重要通道，不但在军事地理上极其重要（如隋末李渊李世民父子太原起兵、前文所举金兵入陕，都是从韩城的禹门口突破从而占据关中），而且是经济文化交往的主要通衢大道，所谓“商路即戏路”，尤其在唐以后，关中优势不再时，这一孔道的重要性日益突出，因而它必然折射出唐、五代以来戏剧在关中腹地、京畿地区的积累。迄今，韩城地上已存宋元戏曲文物十分繁多，并且保留的古老戏剧形态韩城秧歌就是这种情况的反映。

据《陕西省戏剧志•渭南地区卷》记载：“宋真宗大中祥符二年（1009），韩城法王（房寅）庙建成，清明街庙会，有八社倡优歌舞，错落有致。”法王庙为一宋代建筑，历代均有重修，至今还保存完好，《韩城市文物志》一书考证其实际建庙时间为宋仁宗天圣二年（1024），“原殿前东西两端，各有戏楼一座，两戏楼之间是一片长方形广场，为赛会期间要神楼和看戏的场所”。



韩城北营金代戏楼



韩城法王庙乐楼

由此可知，法王庙最重要的活动就是每年三次的庙会，明崇祯五年（1632）所立解经邦撰写的《敕封五岳法王行实碑记》中说：“每年清明庙会，闻名秦晋。八社（东庄、西庄、郭庄、井溢、上干谷、下干

谷、柳枝、杨村）敲锣鼓、执旗帜、响火铳、闯神楼、唱大戏，人山人海，热闹非凡。献盘以高为盛。”“韩城境内戏楼达数百之多，一个小小的县城及其四关，竟有二十余个，这是韩城古建中的一个特点。……如今，绝大多数戏楼随同庙宇已不复存，仅遗存19个。”其中可考定为金元时代戏台的五座即城关北街北营庙戏楼、昝村乡三圣庙戏楼、梁带村禹王庙戏楼、三清殿戏楼、玉皇后土庙戏楼等。

无疑，这些戏台都属于神庙剧场，因而其祭祀演出与报赛活动也互为一体，明张士佩撰韩城《城隍庙记》中有“邑民则殷于秋报赛，会于八月之念（廿），荐牺荐乐，分隅竞胜”。可见其繁盛，也反映了这种情况。

而报赛的遗孓应为目前还活跃的韩城秧歌，据康保成先生考证认为“秧歌”与宋代文献中屡屡提到的戏剧活动“讶鼓”颇有联系，他认为：

> 宋曾慥《类说》卷四十七“讶鼓”条：“王子淳初平熙河，教军士为讶鼓戏，遂盛行于世。其举动舞按之节，与优人之词，皆子淳所制也……”按“男子、妇人、僧道、杂色，无所不有”，与秧歌舞队相合。王子淳制讶鼓之说肯定不可靠，但他使军士们模仿、表演这种舞队是完全有可能的。

因而，康保成指出：“据《中国戏曲剧种大辞典》，从秧歌发展、演变成的戏曲剧种，在全国剧种中所占的比例之高，是相当惊人的。可以说，秧歌为百戏之源。故对其形式特征和渊源实有进一步总结、探讨的必要。”迄今依然流传不息的韩城秧歌也不例外，雷达先生通过对韩城秧歌中“人物、角色和情节”以及“唱腔因素”等戏曲因素的历史演进分析，认为：

> 韩城秧歌的“四不像”，反映了由歌舞——说唱——戏曲融合发展的一个历史进程。“四不像”表演艺术的形成，标志着由歌舞、说唱正向“以歌舞演故事”过渡。也就是说，正向戏曲过渡。因此，我们可

以这样说，韩城秧歌是用歌舞演故事的一种初级形态。

这个看法是切合实际。

第五节 墓主人信息透露丝路文化

综合有关此次韩城宋墓发掘的新闻报道及部分研究文章，关于该墓墓主人异族身份（人种种属）的信息，主要包括以下三个方面：

（一）葬式：“墓室内靠西壁有石床，长1。95米，宽1。13米，高35厘米，石床至墓（室）顶1。65米。石床上置木榻，而不用棺材。”

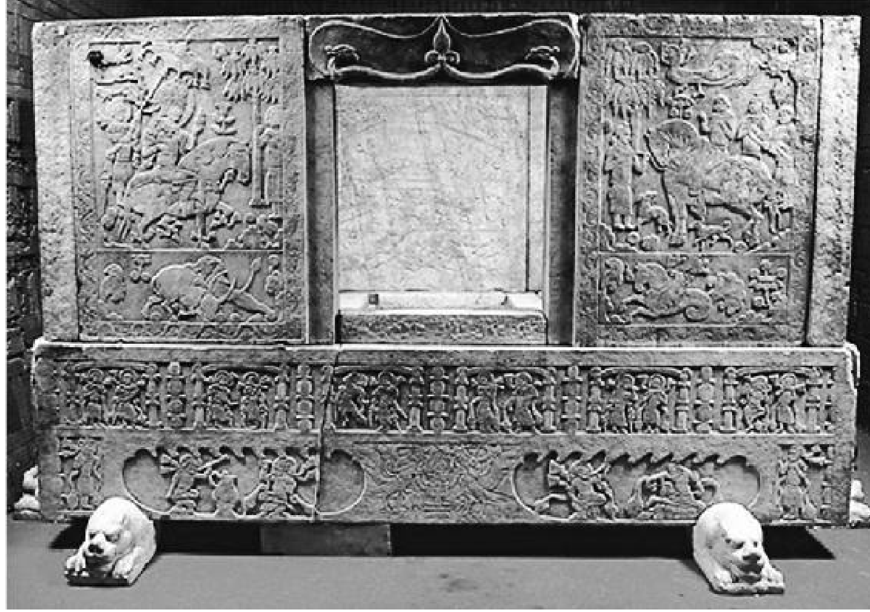
很显然，这与汉地葬式极不相同。榻式葬具在以往的考古发掘中，基本都与丝绸之路上来自西域的胡人联系紧密，尤其是中古时期入华粟特人群，他们在中国古籍中被通称为“昭武九姓”“九姓胡”或者“胡”，这些入华粟特人在逐步融入中原文化过程中，一步步接受汉地文化包括葬俗，因而在其墓葬形制上呈现出一些独特的特点，既保持本民族特征，又具有汉文化深刻影响。这种榻式葬具，又被称为“石棺床”。

关于粟特胡人墓葬的葬具形制，依据出土资料，形制多样，虽有争议但还是以围屏式的榻床居多，有的作围屏石榻状，有的则和北魏以来的石棺床相似，不一而足。荣新江先生以现有出土的葬具图像资料，姑且笼统定其名为石棺床。只不过，韩城宋墓由于其平民性质和时代特征（如宋代实行“非官不志”，即非官员不允立墓志等），形制与石棺床接近，仅仅是材料为砖砌而成，在砖质榻座上布置有木质围栏而已。



北周安伽墓石棺床

（二）夫妇合葬及两人体质特征：据陈海涛等学者的研究认为："在唐代，夫妻合葬之风盛行，墓志在记录夫妻合葬之时，往往要称之为'礼也'，即被认为这是符合周礼，现存大部分志文都证实了这一事实。唐代入华粟特人必然也受到了这一影响，这在入华粟特人的墓志中也多有反映。"也就是说，夫妇合葬墓的葬俗，正是粟特文化深受汉地文化影响的结果。因为，夫妇合葬的墓葬形制在中亚地区迄今并未发现。



山西太原虞弘墓石棺床

我们知道，葬俗是一个民族最底层的文化现象之一，其影响力虽然会随时代发生某种变化，但最主要的特征则保持稳定，因此入华粟特人群在唐代墓葬中所反映的这一特征，必然会保持相当长的一个时期，在考古学上，墓葬形制几乎就是考察不同民族之间、种群之间差异的主要尺度之一。韩城宋墓，或许正是这个现象的反映。“M218为夫妇合葬墓，墓主未用棺而直接置于砖榻上，出土时盖有粗纤维的毯子，身着衣物和骨骼已完全腐朽，但仍能分辨出葬式为仰身直肢，头向北。男性居东，骨架长1。80米；女性居西，骨架长1。65米。两者头发尚存，均为棕红色，目前已送交检测。”后经检测，“两人均为黄色发髻，这究竟是属于当时西亚人种，还是由于埋葬时间长而发生变化待考。不过，女墓主鞋长18厘米，前方向上卷，可见不裹脚，为非汉族说增添了旁证。两人均身穿粗纤维织物，并且墓内没有其他随葬品，也都与汉族习俗不符”。“值得注意的是，女墓主双脚骨骼经韩城矿务局附属医院骨科医生现场鉴定，未发现有遭受外力压迫的迹象，换言之，绝无裹脚，这对于研究宋代民俗当有重要价值”。

关于该墓墓主人的人种信息，曾推测墓主人为契丹或西夏种群。但

进一步通过墓主人头发D NA检测结果后，证实墓主明显具有西亚人种特征，因而排除契丹、西夏一类的推测。总之，该墓给人第一印象，即具有明显非汉族特征。

（三）手中握钱：经初步清理后发现，女墓主双手均握有钱币，其右手为两枚唐代“开元通宝”；左手握有三枚北宋真宗（1068—1077）时期的“熙宁元宝”（笔者综合本次考古发掘有关资料）。

手中握钱，是一个很重要的信息，无论在判定该墓葬的年代下限，或者考察墓主人所属的种群丧葬礼俗上都极有价值，详见后述。

第六节 进一步揭示该墓葬中的丝路文化的信息

上述三条，为我们研究该墓墓主人人种归属无疑提供了重要的线索。

结合中古时期中亚胡人通过丝绸之路在长安（或关中地区）与中原民族逐步交融的历史，我们以韩城宋墓为例做进一步分析。在中外文化交流的历史进程中，来自中亚阿姆河和锡尔河之间粟特地区的人表现得最为持久，交融也最为充分、深入，“就今所知，南北朝到唐朝时期，沿丝绸之路的于阗、楼兰、龟兹（库车）、高昌（吐鲁番）、敦煌、酒泉、张掖、武威和长安、洛阳等许多城镇，都有粟特人的足迹。他们的后裔渐渐汉化，但不少人的外表还是深目高鼻”。某种程度上说，粟特入华实质上是一场移民运动，中国古代文献以及最近的考古发现都已充分证明。陈海涛先生认为，“这些粟特人虽然主要是以商业活动为主，但可以想象，如此大量的粟特商人来到中原……其中大部分以后自然就留居于中原，这与单纯意义上的商业活动还是有一定区别。从客观结果来考虑，也应将其看作是一场移民运动”。



安伽墓石棺雕刻展示的丝路驼队

粟特人一波一波、持久不断地入华，为中原腹地带来大量西亚、中亚的宗教、美术、音乐、舞蹈等文化，这些文化深深地植入和影响着中古时期中国的文化。位于关中东部、同时也是粟特人继续北上太原、并州、幽州等粟特人聚居区重要路径上的韩城宋墓的发现，则又是给这一波移民运动增添了一例异常生动的文化交流的物证。由于历史原因，粟特人入华虽经安史之乱后逐渐减弱，但仍有证据表明，唐末、五代直至北宋时期，入华后的他们在汉化程度上愈来愈深入，这一点韩城宋墓表现得相当鲜明。

需要指出的是，汉化过程是复杂的，因为粟特人迁入长安或关中的时间并非一致，入居时间上具有一种接续性的特征。“粟特人入居长安，同敦煌和六胡州的差别还在于它是一个持续的过程，就唐代来讲，并没有一个始终的界线，它上承北朝及隋，基本结束则一直持续到晚唐回鹘衰落之后，几乎伴随唐代之始终。这一特点，决定了长安粟特人在汉化进程中的不平衡性，也就是说当一些粟特人在一段时期的融合之后已经基本趋于汉化之时，另一些粟特人才开始进入长安，也才开始他们的汉化过程。”

参照20世纪初以来重要的粟特墓考古发现，我们可以从其独特的墓葬形制、葬俗（手中握钱）以及入华后的宗教转换上作一考察。

（一）围屏榻式的葬具

2004年4月，在西安北二环坑底村发掘清理的北周康业墓，“是目前国内发现的第七座右围屏榻或石椁的粟特人墓葬”。围屏榻，宋以前的发现均为石质，故有的学者称之为“围屏石榻”，也有时称作“石棺床”，韩城宋墓出土的类似形制的葬具，在材质上为砖木结构，这可能是由死者的民间身份所致。

学者们对“围屏石榻”或“石棺床”的重新审视，缘于1999年7月山西太原发现虞弘墓和2000年5月陕西西安发现安伽墓。荣新江指出，“这两座墓的发现，也确证了此前发现了几个类似的石棺床，应当都是北朝至唐初的粟特胡人墓葬出土物，很可能就是当地胡人聚落首领萨保的墓葬”。



安伽墓石屏宴乐舞图

笔者整理这些围屏石榻墓葬包括：（1）20世纪初河南安阳出土而分散藏于巴黎、科隆、波士顿等博物馆，已知年代最早；（2）日本M i h o美术馆藏传山西出土石棺，年代在北朝后期；（3）1971年山东益都发现北齐石棺；（4）1982年甘肃天水发现北朝晚期或隋初石棺；（5）1999年山西太原发现虞弘墓，年代隋；（6）2000年西安北郊发现安伽墓，年代北周；（7）2004年西安北郊发现康业墓，年代北周。

荣新江进一步指出：

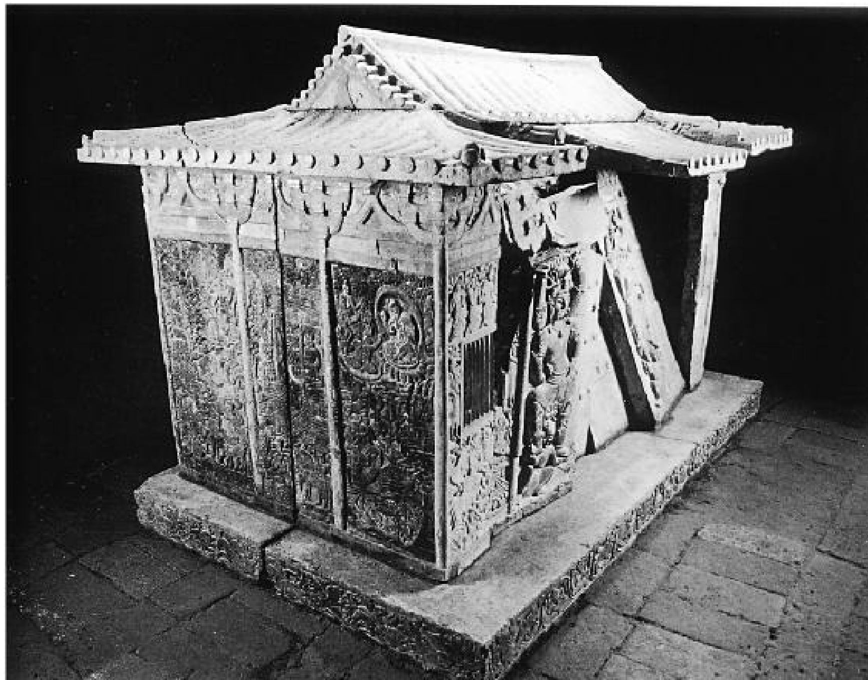
> 这些出自陕西、河南、山西、甘肃、山东等不同地域的石棺床，其上面所镌刻的图像却有许多惊人的相似之处。这些石棺的主人，有的是粟特聚落首领，有的是管理粟特聚落的官员，表明它们反映的是同样的观念，特别在表现日常生活方面，可以说是粟特聚落内部形态的真实体现。



北周安伽墓围屏雕刻



山西太原虞弘墓石棺雕刻



史君墓石棺

这些考古资料依然反映的是入华粟特人一步步融入中国的历史事实，北周安伽墓尚有火烧痕迹，亦即还保留中亚祆教某些葬俗，但至虞弘墓、史君墓、康业墓火烧痕迹已经消失，这是汉化程度的逐步加深，因此韩城宋墓更无火烧迹象，表明他们基本融入汉。

（二）手中握钱的葬俗

在众多的北周、隋唐粟特墓葬中，还发现有粟特的死者口含或手握钱币的葬俗。例如西安北郊发现的北周康业墓，“死者不仅在右手握有一枚‘布泉’铜钱，而且还在其口中含有一枚东罗马金币”（《西安北周康业墓发掘简报》，2008年《文物》第6期）。宁夏固原也是隋唐时期丝绸之路上重要粟特聚落之一，亦是古关中的一部分，其中发掘隋代粟特人史射勿墓，也出土有两枚波斯银币，两侧穿孔。据有关专家推定“显然不是作为流通之用，当为墓主生前饰物，结合发现时的位置是在头部来看，推测入葬时可能是含于墓主口中”。有学者指出，入华粟特人群

这个独特的葬俗现象，“显然是受到了中国传统葬俗死者口中含币和手中握币的影响”。

究其原因，曾主持固原南郊隋唐墓葬的考古学家罗丰先生认为：“从死者口含、手握外国金银币习俗的总体分布来看，新疆吐鲁番是这种葬俗的集中分布区，进入内地则与粟特人的具体流向有关，固原、西安、洛阳、内蒙古水磨沟和朝阳地区都有明显的粟特人指向。葬仪是中国古代中国人生活的重要组成部分，流寓中国的粟特人在入乡随俗方面有着相当程度的妥协。当然这种妥协的基础，是汉地葬仪形式代表了潮流化的方向，使每个生活在中国的粟特人不能不考虑接受。长墓道、多天井的土葬形式，记载自身生平事迹、家庭来源的墓志均为粟特人接受并使用。”“口含、手握金银币理应被看作是粟特人流寓中国后演进的一种重要葬俗。”同时，这个习俗正是粟特汉化的结果。

有关习擅经商的粟特人口中含钱等风俗，从古代文献中的一些记载也可以看出一些迹象，《唐会要》卷九九，“康国”条载：“深目高鼻，多须髯。生子必以蜜食口中，以胶置手内。欲其成长口尝甘言，持钱如胶之粘物。习善商贾，争分铢之利。”

也就是说，粟特人在孩子出生之时，就要在其口中填蜜，手中握钱，这是这个经商民族独特的习俗，自从入华以来，他们应该更为重视。从生到死，不会有大的改变，所以，死后在葬俗中依然保持，而且其影响力十分深远。

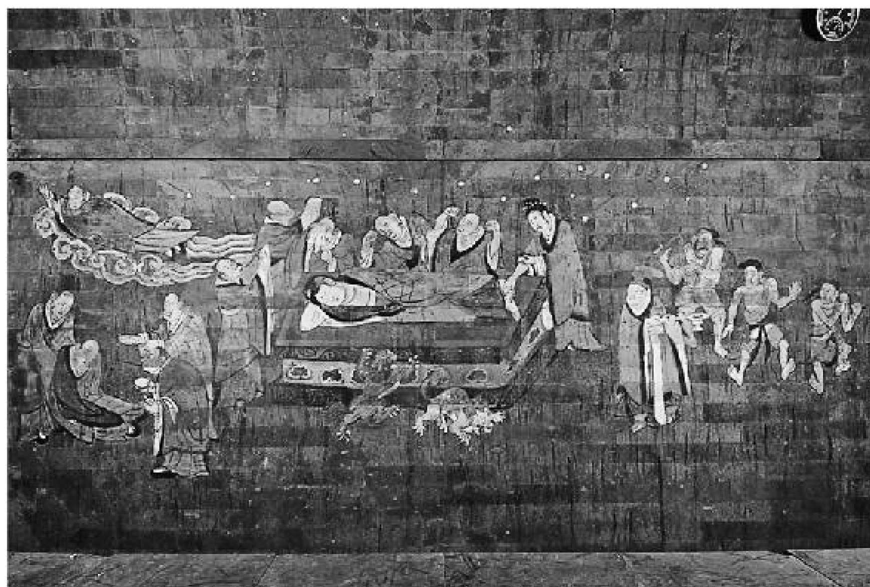
日本学者菅谷文则主持发掘调查的唐招提寺金堂须弥坛上的药师如来立佛左掌中就发现有铜钱。“药师如来立佛高336。6厘米，偏袒右臂，右肩斜挂大衣，左手掌向前方垂下，中指稍向内侧弯曲。掌有手纹和地纹线。自拇指的根至掌丘即中指的延长线上发现了三枚铜钱。背在上面的是和同开诊，中间是表为上的隆平永宝（与和同开诊对面），最内侧的是表为上的万年通宝。这三枚所谓的皇朝钱纳入的方式是，最新铸造的隆平永宝为最内侧，按照铸造时间排列，最古的和同开珍在最外

侧。”这尊佛像，是由随鉴真和尚东渡而来的粟特美术师安如宝塑造，这是深受中国文化影响的日本的情况。

韩城宋墓中女主人双手握钱，就可以看出这个习俗根深蒂固，至宋代仍然存在。

第七节 粟特人改信佛教

由韩城宋墓壁画中东壁所绘《佛祖涅槃图》，我们再着重来看粟特人群的宗教信仰问题。应该说，粟特地区的宗教是丰富多样的，正像毕波指出的那样：



盘乐宋墓东壁

> 由于特殊的地理位置，粟特地区不仅是南北东西交通、贸易的十字路口，同时也是一个文化的交汇中心，因此，粟特本土的宗教信仰可谓种类多样、丰富多彩，这里既有来自西亚的琐罗亚斯德教、基督教的异端聂思托里教（唐代称为景教）、摩尼教以及后来的伊斯兰教，也有来自南亚次大陆的佛教和北部草原地带的萨满教，还有当地民众的土著信仰。

因此入华粟特人也把他们信仰的宗教诸如祆教、摩尼教、景教、佛教带来中原，而且随着时间的推移，其宗教信仰和汉地发生碰撞、交融，甚至转换，以汉化的面貌呈现。毕波就认为“这是因为在中古时期的中国，佛教信仰是占据人们信仰空间的一种主流宗教。进入中国的粟

特人，在中原的环境下也不能不受其影响，因此就有一些人改宗了佛教”。

关中地区信仰佛教的粟特人有相当数量，如唐中期高僧神会，“俗姓石，本西域人也。祖父徙居，因家于岐，遂为凤翔人”（《宋高僧传•神会传》）。《安节令墓志》称其先辈“历仕魏、周、隋，仕于京洛，故今为豳州宜禄人也”（《唐代墓志汇编》）。在韩城宋墓壁画中，东壁《佛祖涅槃图》，不仅在内容上完全表明粟特人转换了宗教信仰，由祆改佛，融入汉地，而壁画中的人物也有反映，其中有两个留须的汉装人物，站立在佛祖身边，其中一人挽起右手抚摸佛祖的足部，另一个手端香炉面向佛祖，正如康保成、孙秉君所指出的那样，这个场景体现了北宋以后佛教在关中地区的进一步汉化特征。这两个人物“约四五十岁年纪，呈现出中原人的面部特征，与画上其他人士的神目高鼻形成明显对比。可以认为，这是佛教汉化影响所致”。

究其实，粟特人的宗教转换还有更深层的原因。宋朝初定，历五代更迭，祆教在中原完成了“佛教化”“中国化”的过程。比如，粟特文化融入中国佛教文化之中，这种融合，大抵在北宋时期完成，其制度性因素就是“祆祠入祀”。《宋史》卷一百二《礼志》载：

> 建隆元年，太祖平泽、潞，仍祭祆庙、泰山、城隍，征扬州、河东，并用此礼。……初，学士院不设配位，及是问礼官，言：“祭必有配，报如常祀。当设配坐。”又诸神祠、天齐、五龙用牛祠，祆祠、城隍用羊一、八笾、八豆。旧制，不祈四海。帝曰：“百谷之长，润泽及物，安可阙礼？”特命祭之。

其结果就是林悟殊先生所指出的那样：“祆庙、祆祠已与中国的泰山、城隍等传统祭祀对象一同被纳入官方轨道，按官方规定的标准享受祭祀，这说明祆神已进入了中国的万神殿，且位居上座。”粟特人自己信仰的祆教已逐渐失去自己原有的特征，而被汉化改造，融入汉地文化之中。宋人董逌《广川画跋》卷四“书常彦辅祆神像”条云：“元祐八年七月，常君彦辅就开宝寺之文殊院，遇寒热疾，大惧不良。及夜，祷于祆神相。明日，良愈。乃祀于庭，又图像归事之。属某书，且使世知神

之休也。祆祠，世所奉梵相也。其相希异，即所谓摩醯首罗，有大神威，普救一切苦，能慑服四方，以卫佛法。”可见，宋人已明确地把祆神转换为佛的护法。

另一条宋人的记录则是《东京梦华录》，卷三“大内西右掖门外街巷”条云：“大内西去，右掖门祆庙，直南浚仪桥，街西尚书省东门，至省前横街，南即御史台，西即郊社。”在这条记载中，位于北宋都城的繁华地段祆庙，祆教各种烦琐严格的宗教仪式与祷告活动消失殆尽，林悟殊先生因此推测：“当时的祭祆活动无大异于其他民间诸神的祭祀，无甚特色值得一书。”

韩城宋墓壁画无疑反映的是粟特入华后逐渐融入汉地轨迹上的一个点，一个生动的例证，特别是它极其生动地绘制的佛教题材的绘画。

第八节 粟特人在关中东府渭北一带的活动

韩城地处关中东部，是长安通往中国东北方向等地的重要通道，不但在军事地理上极其重要，而且在经济、文化交往的历史上十分瞩目，因此中古时期，也是来自丝绸之路的西域胡人包括粟特民族在汇集于长安之后，然后再向中国更广远的腹地继续深入的路径。

这一地区，最早出现粟特族名的是前秦建元三年（前367）所立的《邓太尉祠碑》，其中记载有前秦冯翊护军所统诸部落的名称：

> 大秦苻氏建元三年，岁在丁卯，冯翊护军……（笔者略）统和宁戎、鄜城、洛川、定阳五部，领屠各，上郡夫施黑羌、白羌，高凉西羌，卢水，白虏、支胡、粟特、苦水，杂户七千，夷类十二种。兼治夏阳。

夏阳，即今之韩城，这条记载证明当时渭北地区包括韩城等地就有粟特部落的活动。另外，《魏书》卷四一《源子雍传》也记载："贼帅康维摩拥率羌、胡，守锯谷，断罂棠桥，子雍与交战，大破之。"锯谷，唐长孺先生考证为："按《太平寰宇记》卷二八《同州韩城县》有崌谷水，在县南一里，注于河，其地正是冯翊护军所属。"这条记载中的康维摩，即是粟特姓氏，据马长寿先生推测，此粟特康姓一族，为由蓝田迁徙而至冯翊的，《晋书•姚兴载记》透露世居蓝田的粟特人康宦驱略白鹿原氐、胡数百家奔上洛。也就是这说粟特胡酋率众在渭北地区仍然还有活动。

2000年西安大明宫遗址北出土《安伽墓墓志》，题为"大周大都督同州萨保安君墓志铭"，由此可知，安伽实为北周大象元年（579）以前的同州萨保，同州即今陕西大荔。"从萨保一词可以推知，在北朝末年，同州地区仍然有从粟特地区迁徙而来的粟特人形成的聚落，安伽墓

出土的围屏石榻上，形象地展现了他们的生活情形。”

中国古典艺术中，戏剧的综合性就是这种艺术体上体现的交融，是文化交流的象征。粟特主要是闻名于丝路之上的经商族群，但他们在经商的同时，也带来了特征鲜明的艺术：胡乐、胡舞，以及大量的必要的艺术人才。这些音乐、歌舞艺术催生了中国的戏剧艺术在唐代的巨大发展。

中国戏剧在唐代获得的发展，尤其是这一时期出现了体制阔大的歌舞戏，粟特人带来的音乐和歌舞是一个必要的条件。

首先，粟特人居留长安，在唐人眼里，他们兴贩发财、资产雄厚、歌天酒地，奢靡的生活中，乐、舞是必不可少的元素，这些除大量为人们熟知的唐诗有反映外，敦煌文书中也有这方面的详细记载。《文明判集》第1114—1126行记载：

> 长安县人史婆陀，家兴贩，资产巨富……婆陀阛阓商人，旗亭贾竖，……绮縠缤纷，……梅梁桂陈，架向浮空；绣桷雕楹，光霞烂目。歌姬舞女，纡罗袂以惊风；骑士游童，转金鞍而照日。

这样的生活，映射的是一种文化的交流。“粟特人在文化上很早就接受波斯的伊朗文化影响，使唐朝的一些都市充满了一种开放的胡风。”

其次，胡乐、胡舞纷至沓来，《旧唐书•音乐志》载：“周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安”（《旧唐书•音乐志二》）。其中最有影响的就是安国乐与康国乐，隋代已把这些音乐列入官方正式国乐之中。《隋书•音乐志》中记载：

> 康国，……歌有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》《末奚波地》《农惠钵鼻始》《前拔地惠地》等四曲。乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种，为一部。……安国，歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、铜拔等十种，为一部。

在唐代所见的粟特舞蹈中，以胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞为代表，唐

代的文献、出土的考古资料多有反映，兹不举。

其三，粟特乐人，享誉长安。仅《乐府杂录》记载的就有：“歌者条”载元和、长庆以来，有米嘉荣、何勘；“俳优条”载弄参军有曹叔度、弄婆罗门有康乃、石宝山；“琵琶条”载贞元中有康昆仑、曹保、保子善才，其孙曹刚；咸通中有米嘉荣子米和；“筚篥条”载大中以来，汴州有史敬约等数人。

正是在不同文化的碰撞、交融中，外来艺术激发和催生了本土艺术，戏剧正是这样一个吞吐吸纳的熔炉。毋庸置疑，中国戏剧是一个文化交流与有机融合的象征。“大隧之中，其乐也融融”（《左传•隐公元年》）。 2009年3月发现的韩城宋墓壁画就是这样生动地记录了一次空前的文化交融活动，它穿越时空，散射无穷魅力，由地下空间穿越千年位移地面，并且将深深地铭记于大地之上。

第四章　丝绸之路上最早的戏曲声腔——西秦腔

第一节 复杂的西秦腔

秦腔，最初也称梆子腔、乱弹等，由于见诸史籍记载最早，后来便以“梆子腔”作为中国戏曲四大声腔的一大种类，秦腔自然就是其中的代表性剧种。《中国大百科全书（戏曲曲艺卷）》对其的定义如下：

> 其起源说法不一，一般认为出自陕西、甘肃及山西的民歌小曲，由民间流行的弦索调演变而成。因采用梆子击节，作“桄、桄”声，又名梆子腔或“桄桄子”。陕西、甘肃一带古为秦地，故称秦腔或西秦腔。明万历抄本《钵中莲》传奇中已使用了【西秦腔二犯】的曲调。

而梆子腔的称谓出现也很早，万历之后，紧接着的天启二年（1622）有一本收录32首工尺谱的曲谱褶子，今收藏于陕西省艺术研究所，这本褶子中有标明“邦子空”的曲调，显系“梆子腔”的省写，这在民间抄写中十分常见。

所谓梆子腔，它的一个显著特征就是使用梆子，唱词为齐言诗赞体，唱腔上属于板腔体的一类戏剧剧种。

但是，也有人指出，历史上曾有一段时间，梆子腔并非如现在所

指，而是一种西曲腔调，用于传奇或杂剧之中，这和中国戏曲声腔发展的进程是密切相关的。需要说明的是，那一时期梆子腔的名称有时和秦腔、西秦腔、乱弹腔等是可以互换的，不过要弄清楚它们的关系，一定要结合当时文献的具体语境才行。我们也不妨以梅维恒关于“变文”定义的五个划分为秦腔的辨析做些类似工作，这样，秦腔概念似可以用梅维恒有关变文概念的“最狭义”“狭义”“广义”“最广义”等四种定义来区分。而符合我们认为的所谓秦腔“核心声腔”特征的则被视为最狭义的定义。本节即从最狭义定义探讨起来。

秦腔的名称是伴随着戏曲史上“花雅之争”的过程而出现的，目前见诸最早的记载恐怕就是明末清初这个时期，梆子腔稍早一些。现在，一般认识上说“西秦腔”的名称最早出现，举例便是上述明万历庚申年（1620）的一个传奇抄本《钵中莲》。

这本传奇共收录曲牌87支，其中第14出《补缸》里有一段唱词标为【西秦腔二犯】，共28句，这段唱词即是整体的七字对句形式：

雪上加霜见一般，

重圆镜碎料难难，

顺风追赶无耽搁，

不斩楼兰誓不还。

……

虽然，唱词没有留下曲谱，但这样的词格颇符合后世关于梆子腔的定义，因而引起史家重视，常被看作板腔体音乐形式已经形成的标志，也是秦腔形成的标志。

但是，随着研究的深入，《钵中莲》传奇本身也受到了质疑，为什么呢？

首先，既然说【西秦腔二犯】因其七字对句词格被判为板式变化体，那么同是该出传奇的其他七字对句词格的曲牌是不是也是板式变化

体唱腔呢？如【山东姑娘腔】【诰猖腔】【朱奴儿插芙蓉】，这些无一例外都是整齐的七字对句。

距离明万历后约两百年，清嘉庆年亦有一出《钵中莲》传奇，两相比较，嘉庆本是万历本的缩写，由原来的16出减为4出，原剧使用的一些声腔如【弦索】【山东姑娘腔】【四平调】【西秦腔二犯】等都没有继续采用，唯独【诰猖腔】保留下来，疑问随之而来：假如判定万历时期的【西秦腔二犯】为板腔体，为什么到乾嘉时期花雅之争、秦腔呈胜之时，这个声腔却不见了呢？按说，如果认定【西秦腔二犯】是板腔体的源头，到这时应该繁衍、派生出许多板式的梆子腔来，可是，事实并非如此。

其次，假如仅把齐言句式的唱词都一味理解为板腔体，也是成问题的，至少在明末清初的时候，尤其板腔体并未到达完全成熟、发达的阶段。

乾隆时期花部剧本汇集的《缀白裘》中还收录一例【秦腔】的曲牌：

【秦腔】（第十一集）《夺林》：

贼子多强暴，为甚前来厮闹，管叫你性命难保。

【西秦腔】（第十一集）《搬场拐妻》

这春光早又是阑珊，阑珊归也，梨花剪剪，柳絮飘飘何方歇？去匆匆，捱过一春节。春愁，春愁向谁说？叹离家，背祖业，心儿里忍饥渴，听鸟儿巧弄舌，送春归，何苦人又别？

卫世诚先生认为，这两只曲牌都是长短句，却不能用板式体音乐演唱。乾隆时期尚且如此，上溯到明万历时期的【西秦腔二犯】更不能以板式体音乐演唱了。“从音乐结构上讲，板式体的起落规律是眼起板落，曲牌体中众多曲牌不论是长短句还是对偶句词格，在音乐结构上都是板起眼落。这个不同点，使得两种不同体制泾渭分明，互不混淆。……万历年间找不到为梆子腔伴奏标志性乐器的记载，说明了【西秦腔

二犯】的音乐伴奏不具备梆子腔的特点。”

可是，如果把视野投射到民间普遍、大量的小戏如皮影戏、目连戏等，就会发现迥然不同的情况，本书前面章节已经揭示，兹不烦赘。如果以在这样一片文化背景基本相同的区域内，几乎同时出现这个现象来论，似不难理解。但在这里，我们还是从西秦腔说起，而它似乎可进入狭义的范畴。

1986年，西安柴车先生著《西秦腔新探》一文，认为西秦腔仍属于曲牌体音乐格式，简要引述如下：

从语言学角度来说，所谓七字句、十字句，只是汉字方块字的表面形式，其句式内容应以“音节”的方法来分析。

从“犯”声说起，所谓“二犯”者，只是两次转调，纯属乐器演奏上的变化，唱腔随之变高低，这是曲牌体的特有现象，板腔体就无
从“犯”起，只用转换板式即可，标明“二犯”，无异于是自身报明其唱腔性质为曲牌。

就【西秦腔二犯】唱词推敲，仍为四句一段式的民歌，或者四句两段（八句）式的曲牌体词句，不过从其句子音节结构说，仍属于齐言曲牌体。

《钵中莲》全句，共16出，就其唱腔音乐分析，大部分为南北合套及一部分的民间小曲，仅有一支唐宋大曲，而且并非全曲。其全剧格局，为标准的传奇剧本，不可能插入板腔体唱段，自乱其体。应当特别指出的是，当时剧坛尚无“乱弹”出现，所以不能以乱弹出现以后的情况作解。

另外，齐言体的曲牌，并非没有，举例：《浣溪沙》就是上下相对的六句齐言（七字）句词牌。王实甫北曲《西厢记》有几支曲牌也是齐言体的，如三本三折，紧接着【乔牌儿】曲牌后的【搅筝琶】：“打扮的身子儿诈，准备著云雨会巫峡。只为这燕侣莺俦，锁不住心猿意

马。”

另外，陕西民间尚有迷胡戏（今写作眉户），便多是以曲牌演唱的，如《闹书馆》一出中几支曲牌，为整体的齐言句式。

【紧幅调】

（丑唱）花留锦来笑哈哈，骂声妹子女娃娃。

你今年长十七八，跑到书馆做啥呀？

莫非瓠子来寻架，寻的寻的坏瓜价。

（旦唱）（引）花艳芳来着了慌，

骂声哥哥臊儿狗，骂死骂活不丢手。

就地抓起一把土，看你丢手不丢手。

（尾）男娃管不了女娃家。（旦急下）

（丑唱）小丫头来手儿尖，一把黄土眯了眼。

紧紧睁来慢慢闪，急忙睁开三棱眼。

（丑唱）唉，小丫头跑到不见面。

（丑唱）任你跑到东洋海，为兄敢进水晶宫。（丑下）

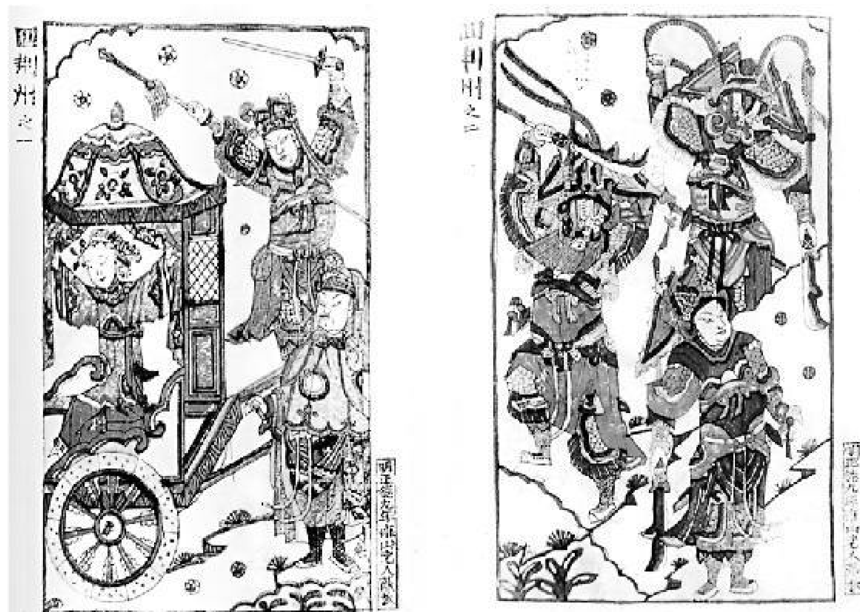
柴车先生所举以上实例，均是七言四句式的唱词，不但是曲牌体，而且还可以用不同的曲牌来演唱，说明唱词字句多寡虽同，唱腔运用音节差别，也可以使唱腔花样翻新，音节才是实际上起作用的关键。

第三，有关《钵中莲》传奇抄本的年代，“万历”之说来自杜颖陶先生《记玉霜簃所藏抄本戏曲》一文，这篇文章介绍了玉霜簃（程砚秋书斋）所藏的84种戏曲抄本，其中有8种抄本分别在末页或首页题写抄本的年代，杜先生介绍说：“《钵中莲》二册，不分卷，共十六出。末页有‘万历’‘庚申’等印记，未录作者姓名。”

这里只用了加盖印章的形式表示年代，不免令人生疑。

胡忌先生最先质疑，首先他考证《钵中莲》为场上实际演出本，根据是剧中人物普遍使用苏州土话；第二，它基本唱的是昆曲，其中有17出戏的曲体安排，使用了“集曲”，而这类集曲大量使用在传奇中，时间

基本在明末清初，其中有五组联套方式与清初传奇《长生殿》完全相同，胡忌先生据此推断《钵中莲》的年代应是康熙中期或稍晚，即大约1700年前后，所以“明万历年说”似不成立。后来，海震先生继续质疑，但是，如果我们结合田野调查、文物文献综合考证，以文化人类学的视野观察，发现这个质疑究竟是否成立，尚需重新考量。



明正德年间凤翔木版年画《回荆州》



秦腔《三滴血》



秦腔实景演出：《五典坡》

第二节 王依群对西秦腔的一段考证

关于西秦腔之名在文献中一共出现三次，以上围绕第一处《钵中莲》传奇来谈，现在再看另外一出标有【西秦腔】唱段的剧本。

这便是《搬场拐妻》一剧，选自乾隆三十五年成书的《缀白裘》第六集。而第三次，则是记录伶人事迹的《燕兰小谱》，此书写作时间依然是乾隆时期。

《搬场拐妻》仅有两出，使用了四个曲牌：【水底鱼】【字字双】【西秦腔】和【小曲】，其中【西秦腔】用了两次。与《钵中莲》中的【西秦腔二犯】不同，乾隆选本中的【西秦腔】却是杂言体，即长短句的词体格式。

秦腔音乐学者王依群先生在编著《陕西戏曲音乐集成》工作之余，翻阅了大量资料，专门对《搬场拐妻》里的【西秦腔】进行长时间的研究，他说自己是看了不少西调小曲的书籍，通过与现存小曲的过门对比，最后得出初步的结论：这段西秦腔唱的是西调小曲中的【马头调】，唱的并不是秦腔。

这个认识，无疑对西秦腔的研究推进了一步。

王依群所说的秦腔当是现在归于梆子腔大类下的秦腔剧种，究竟为什么要标成西秦腔的名字呢？他认定是当时的人把梆子腔和西调小曲没有区分清楚，混淆了。

但是，不能轻易否定文献记载，而需要多加分析，之所以出现这样的情况，恰恰是梆子腔尚在酝酿阶段，它里面杂糅着曲牌体的形式。

我们只能这样认为，梆子腔的确是有曲牌体的形式，不全是整体上下句形式的齐言体，这是它发展的一个必然阶段。



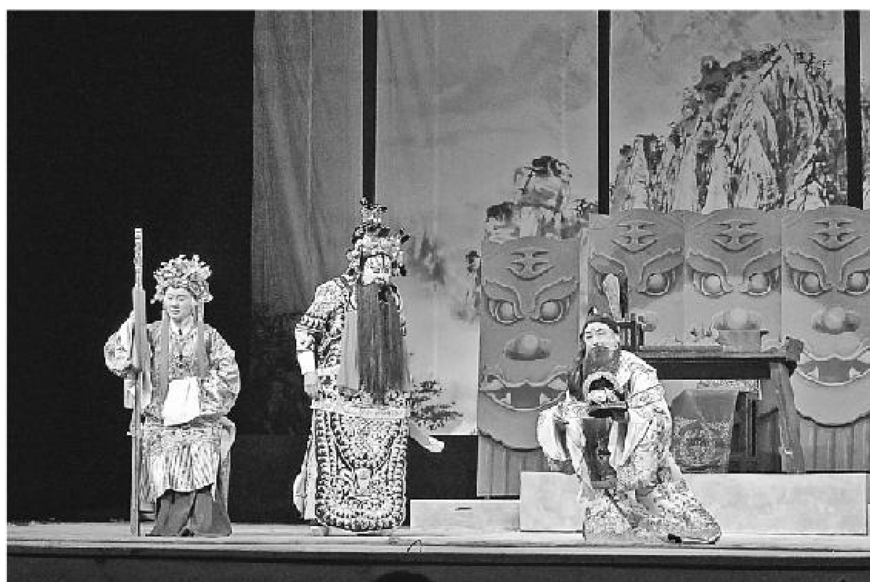
秦腔演出：《杨门女将》

这种曲牌体，被看作吹腔，但为了和别处的吹腔相区别，有时又标称为“秦吹腔”。

到清乾隆时期，《燕兰小谱》中提到的西秦腔，又出现了“甘肃调”的说法，书中说：“蜀伶新出琴腔，即甘肃调，名西秦腔。其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之。工尺咿唔如话，旦色之无歌喉者，每借以藏拙焉。”也没有提到最具特征的“梆子”。《搬场拐妻》和《燕兰小谱》几乎为同一时期，那么，是否可以理解：这个时期的西秦腔，是间杂有以胡琴演奏的西调小曲，也可能含指在四川北部出现的“有时低去说吹腔”的“吹腔”。



秦腔自乐班演出



陕西汉调二黄演出：《辕门斩子》

或许它就是西秦腔《搬场拐妻》中那一段曲调。那段【西秦腔】唱词前的舞台提示“贴唱场上先浪调”，意思就是“贴旦”（角色）在开唱之前，场上先演奏的是一段过门曲调。

至此，秦腔、梆子腔、西秦腔、乱弹腔，甘肃调，甚至西皮调、二

黄腔诸如此类看似十分纷纭复杂，纠缠不清的名目下，隐隐约约还可以看到它们之间的联系，随着研究的深入，相信渐渐地会清晰起来。

以今天的剧种概念出发的各地声腔来看声腔演进，其实是复杂的，但是这恰恰反映了一种实际的真实现象，戏曲声腔永远处于一种动态的交流之中，只是由于政治或经济的原因，人为地阻断了它的交流；只要人是流动的，这种交流还会继续，声腔还会变化，譬如现在一些地方的声腔已非古老的中国音乐风貌，而是加入了交响、西洋乐器后，呈现出一种新的趋向。它是否声腔继续演进的前驱，我们只能等待时间、等待观众去检验。

第三节 西秦腔与陕西境内现存的秦腔

1960年，戏曲史学家周贻白在《中国戏曲声腔的三大源流》一文中，对于陕西流行的秦腔颇为关注，值得注意的是，他看到了秦腔在那一时期的细微的差别：

> 秦腔虽称梆子，但在西安而言，则实为“同州剧”（或连朝邑而称同朝剧）之专称，其音高亢，较西安尤甚，而西安反自称“乱弹”，而直名同州剧为“同州梆子”。同州在陕西东路（即今大荔）故又名东路梆子，西安为陕西的西路，其声腔实系由同州传来，因较同州梆子略低，故又名西路梆子，其二弦为“合尺”弦，与二簧调胡琴和弦法相同。同州则为“四工”弦，较西安为高，即等于西皮调的和弦法。

显然，在周先生看来，这个被称为“梆子腔”的秦腔，很明显具有两个差别，而这两个差别，他认为和西皮、二黄有一定联系。

从上文东路秦腔被称为“同州梆子”的情况可以说明，西安本地的秦腔并非一种，尚还有西路梆子等，这些戏曲虽都被称为秦腔，但实际上相互之间还有差别。并且，西安本地所唱的秦腔，其时亦自称为“乱弹”“梆子”“桄桄”等。

因此我们说，秦腔是一个很宽泛和很不严格的概念，与我们现在所使用的专指流传在西北地区的戏曲剧种秦腔大不相同。明清以来，有时又与梆子腔、乱弹、西调等名称混用，其中或有相叠，或有区分，总之仍然没有被区分清楚。直至现在，某种程度上说，这个概念仍沿袭了明清时期不同著述、不同地域所赋予它的不同的含义，因此，有必要在今天使用这个概念时，需加以谨慎使用和严格区分，尤其在学术研究领域，如果不这样，那么就容易导致研究过程中诸多问题的出现。我们在这里仅以被称梆子腔的概念入手，亦即文献中秦腔与梆子腔基本对等的地方加以初步辨析，并循其发展路径观察秦腔内部的差别及走向。

周先生这个判断是不是事实，我们同样可以征引西安本地学者王绍猷、李静慈二先生话来印证，先看王绍猷先生自《秦腔记闻》里的说法：

> 梆子腔，即指同州梆子而言。曩时最盛，可谓梆子戏的开山鼻祖。今则式微殆尽，硕果仅存者，不过一二矣。乱弹戏即今西安一带之秦腔剧。乱弹亦以梆子为主，与同州梆子相同，唱做及音乐均出一辙，其不同者，同州梆子戏音调高亢，乱弹戏则音调平侧。故从前人谓同州梆子曰东路戏，谓西安乱弹曰西路戏，实同源而异流也。

再看李静慈如何说：

> 四路秦腔基本风格是一致的，不过大同之中尚有小异。西府秦腔除土音土字、少数板头锣、鼓、曲牌外，今日已与西安秦腔的唱腔 分别不大，唯它的老艺人尚多，但唱腔稍平直，表演动作较粗犷，还 有拳术的痕迹很显然（如《王魁盘城》的表演）。同州梆子则调门高，较多地保持了高亢、激越及拉腔多的特点，而西安秦腔却发展得声 调较低，听起来柔和清丽，在清末时就有人把它叫作西安乱弹（民国 初年，西安易俗社到汉口，才定名为秦腔）。在民间流传着说：“东咹 咹（指同州梆子）、西慢板（指西府秦腔），西安唱的好乱弹”。……汉 调桄桄是以洋县为中心，流行在汉江上游及川北等地，……它又受 西秦腔的影响，常与“西府秦腔”艺人同堂学艺，同台演出。

也就是说，这二位学者都明显地看到了秦腔内部的这种差异。

我们在周贻白先生的论述中，看到了一个重要的观点，即东、西两路秦腔和皮黄两大声腔之间有一定联系。进一步讲，诸多前贤其实已充分注意到了这个问题，但皆由于对梆子腔、秦腔、西秦腔、乱弹等概念没有严格加以区分，从而导致其没有把问题继续深入探讨下去。

第四节 秦腔名称辨析

既然【西秦腔二犯】是目前文献中所见最早的秦腔的名称，那么我们也可以说它是丝绸之路上出现最早的注明秦腔的戏曲。秦腔、西秦腔及梆子腔，名称虽然不一，但是内质相同。梆子腔在明晚期已经出现，但那时的梆子腔仍括含有长短句曲牌，并未完全发展到今天这种齐言体的板腔体格式。主要原因恐怕还是文人雅士的目光从未关注到民间吧！如果不是花雅之争的浪潮渐渐逐起，我们可能永远都不会知晓秦腔形成的秘密。

直到清康熙五十四年（1715）之前，刘廷玑又一次提到，以目前掌握文献来看，此处应属第二次：

> 近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔，甚至等而下之，为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、唢呐腔、啰啰腔矣。愈趋愈卑，新奇叠出，终以昆腔为正音。

我们注意到，这段记述中，梆子腔的名称再次出现，与乱弹腔并列，似可归为广义定义之类。由此，我们也可以断定，在清初这两者即有区别，并未混淆。至于区别多大，我们当然还不甚清楚，但至少当时的人是可以区分的。因之，持续到乾隆年间，我们在徐大椿《乐府传声》、李斗《扬州画舫录》、李声振之《百戏竹枝词》以及这一时期编定的《缀白裘》等文献资料中，均将梆子腔、乱弹腔分别列出，足以表明二者的差别性。

至于乱弹这个名称究竟何指，我们认为，这个指称比较宽泛，是一种类群概念。这是刘晓明博士在其《杂剧形成史》中提出的一个研究方法，对我们颇有启发。他这样解释：所谓类群理论，是从“类”也即与之有亲缘关系的群体来研究该对象的一种理论，与一般孤立研究不同，类

群理论着力于被研究对象与其同类因子间聚合关系的探讨，即从聚合的视角来考察被研究对象的发生、发展、变化、变异与萎缩。

因此，我们将围绕上节所列的秦腔、西秦腔、梆子腔、乱弹腔等，根据今日四大声腔的类划分，把梆子腔作为核心概念，其他则为有亲缘关系的群体概念，即我们将采用梅维恒作的四种划分。这样，有关梆子腔的演变，或宽泛，或萎缩，更利于我们的考察。台湾戏曲研究者曾永义先生已经对这一组概念做过严密梳理，概括而言，其义乃有“四变”：

> 康熙年间指秦腔（秦地梆子腔）；乾隆四十四年后，指入京之四川梆子，亦即“琴腔”，其后为花部之总称，而其流入浙江之“三五七”“二凡”就成了今日狭义之乱弹；至于梆子腔，由于其与昆腔、弋阳腔交化的缘故，在《缀白裘》中，也成为地方腔调的代称，而其“梆子乱弹腔”亦称乱弹腔；此外，诚如王、陆二氏（即王锦琦、陆小秋所著《梆子、梆子腔和吹腔》一文）所云，有些地方剧种，虽有其本身之腔调，而亦冒称乱弹之名，就使乱弹之名更加复杂化了。

情况如此复杂，由此产生的众说纷纭也就毫不奇怪。

出现这些问题的原因，一方面说明，当时戏曲声腔发展变化很大，交流不仅广泛而且具有相当深度。同时也表明，各个文人由于其记载的角度、感受不一，记述者籍贯千差万别，因此在归纳梳理时，难免各自言说。从今天的角度来看，单从声腔方面探讨剧种源流，也不是唯一途径，而且稍有不慎，就会南辕成北辙、南腔当北调。“因为戏曲声腔的交叉传播现象十分普遍，各声腔剧种在传播过程中不断地相互吸收、相互融合，裹挟在一起，形成‘你中有我，我中有你’的胶着状态，并随着时代的发展而不断地发生变化。”这就需要我们结合另外的途径，做大量的比对、分析工作。以王国维之“二重证据法”来说，我们除运用这些纸上材料之外，尚有大量实物材料或活体证据。

第五节 程砚秋发现“两个秦腔”

广东西秦戏即是这种活体证据的重要资料，我们在后面章节将会说到，现在，先来讲述与它关系较为密切的一种台湾戏剧。秦腔越海传播，对今天研究的拓展应有启示。

连横撰著《台湾通史》卷二十三《风俗志》“演剧”条云：

> 台湾之剧，一曰乱弹；传自江南，故曰正音。其所唱者，大都二簧西皮，间有昆腔。今则日少，非独演者无人，知音亦不易也。二曰四平，来自潮州，语多粤调，降于乱弹一等。三曰七子班，则古梨园之制，唱词道白，皆用泉音。而所演者，则男女之悲欢离合也。

《台湾通史》所记这份材料说明，梆子腔及乱弹腔流播极其广泛，跨越海峡。而且，从目前的现实情况来分析，研究保存在台湾地区的戏曲剧种意义更大，由于它闭锁一隅的特性，其保留旧时戏曲痕迹亦较为深广。

在台湾地区，至今还留存有一种被称为“北管戏”的戏曲剧种，它包括“古路、新路”。所谓古路，其腔调应当是西秦腔的流派。2003年，陕西省举办秦腔梆子腔学术讨论会，来自台湾的戏曲音乐学者吕锤宽先生宣读论文《北管古路戏唱腔源流考》，他用流传到台湾的一种戏曲——北管古路戏和今天的秦腔作比较。他说：“北管古路戏的流水，手抄本中经常与二凡互用，口语上亦然，不论写传或活传统，流水与二凡都指相同的板式。从名称上观之，古路戏的二凡与西秦戏的二番为谐音关系。西秦戏板式中的二番与流水，两者的拍法为一板三眼和有板无眼，古路戏流水的拍法为一板三撩，故加上拍法形式的考察，北管古路戏的流水与西秦戏的二番，除了名称的相似性，音乐形态上也有基本的关系。……从西秦戏与北管古路戏主要板式的名称、用法等的初步考察，

可以发现北管古路戏唱腔与西秦戏关系，较之于秦腔或河北梆子等为密切。”

吕先生想说明的是，早在清乾隆或以前时期，秦腔就四海传播，因而也保留下了它最初的形态。吕氏所比较的对象秦腔当指今日流行于西北地区之声腔剧种——秦腔。从前述学者的研究来看，此秦腔与康、乾、嘉之世的秦腔或梆子腔，并不相同。

所以，秦腔不会只是一个种属概念，而是一个具有差异性的类群概念。关于这一点，曾提出“两个秦腔”的陕西戏曲史学者束文寿在其《论京剧声腔源于陕西》及《再论京剧声腔源于陕西》等文中，已分别有详尽的论述。束文寿先生正是在程砚秋提出的疑问上，根据陕西地区流传戏曲状况做出一个大胆假设并步步为营展开论述的，他的论述逐步接近那个繁乱的历史语境。

在上述这些众说纷纭之中，我们已清晰地看出了一个最基本的差别。

今天的秦腔，是从山陕梆子而来，没有疑问，它与乾隆时期李调元在《剧话》中所记载的“与（吹腔）相等”的秦腔（梆子腔）具体演变与实际区分，又是怎样？当代著名戏曲声腔学家余从先生也是经年探索，他在其著作中曾做认真详致的研究，他说：

> （山陕梆子）至于为什么也叫秦腔，我以为这是因为“蒲白”与“同白”无甚区别，均与秦声相通的缘故。后来北方流传的几种梆子剧种，大都是由这支声腔演变而成的。甚至西安也接受了同州梆子的影响，在声腔上发生变化。……清代后期的梆子腔，主要发端于这一地区。

武俊达先生在《戏曲音乐概论》中分析道：

> 西秦腔并不单指某一剧种或某一声腔而言，而是涵括了陇东、陕南、陕西（关中）所流行的古老的民间艺术形式，包括皮影、木偶以至说唱、迷胡等的唱腔，其中有些发展成梆子，有些发展成皮黄，有的则发展成龙宫调（仅有江西流沙先生称其为“咙咚调”）、三五七、吹腔、二凡、高拨子等支脉。

这些论断，从而也可以回答程砚秋先生1949年前后在西安看到的梨

园会馆两通石碑文字后所发出的疑问。

程砚秋写道：

西北的戏剧，主要的是秦腔。提起秦腔，不由使人联想到魏长生。魏长生所演的秦腔是什么样子《我们不曾看见过，但从》燕兰小谱？一类的书上看来，可以断定其唱法是很低柔的。现在的秦腔，唱起来却很粗豪，似乎不是当年魏长生所演的一类。



西安骡马市梨园会馆碑



西安骡马市梨园会馆碑刻原石

但是再检阅文献，发现乾隆年间，清代后期的山陕梆子由来有自，乾隆时期也在北京剧坛出现过，陈芳就认为：

而在北京，除了乾隆初年唐英《古柏堂传奇》中曾提及秦腔剧目《天缘债》中采用七字、十字上下对偶句之板式变化体外，乾隆三十八年（1773年）手抄秦腔剧本《回府刺字》亦可为证。是知彼时北京也出现过具二六板之山陕梆子，只是缺乏文献记载，无从得知当时其演出的实况。

究其实，她的结论与国内众多研究者的看法基本一致。另外，陈芳对历史上所记载之秦腔音乐的衍变流化，进行了一番统计学意义上的归纳，可基本反映秦腔、梆子腔、乱弹腔在其演变进程中的多种情况，使得问题比较清楚，对我们的进一步研究也很有益处，兹引如下：

现存秦腔音乐之衍变流化，略有以下五种情形：一是保留单一梆子声腔流传的剧种，如陕西同州梆子、山西蒲州梆子、河南梆子等。二是在多声腔剧种中，作为一个独立声腔出现，仍保持其传统剧目和独立演出的形式，如川剧之弹戏、滇剧之丝弦腔等。三是在发展过程中已与其他声腔结合，但还保持浓郁的梆子腔特性，如浙江绍剧之主要腔调二凡。四是与其他声腔合流，但仍保持有某些梆子腔因素，如皮簧腔系中之西皮腔，因长期与二

簧腔共同使用而发生很大变化。主奏乐器也改用板胡、京胡。各剧种采用西皮腔时名称不同，如京剧叫西皮、粤剧叫梆子、湘剧叫北路、滇剧叫襄阳等，但彼此间存有共性，经比对后可见西皮腔是由早期西秦腔演变而来。五是作为一种声腔在一个剧种里单独使用，未保留剧目和独立演出形式，如京剧中之南梆子。

秦腔越过秦岭向南方发展时，在汉水流域影响巨大，以至于形成所谓“汉调”“楚调秦腔”以及“蜀伶新出之琴腔”。最著名者，莫过于被日本戏曲史学者青木正儿在《中国近世戏曲史》中誉为“为戏曲开辟一新纪元的天才”魏长生，而魏长生进京所演唱之秦腔，实不出我们前面不断指出的源于西秦腔的胡琴腔、梆子腔等概念。其时间的对应点，我们还要回到秦腔的源发生地——在西安，梨园会馆的石碑，1807年的变化又将浮现。

秦腔在长江流域的出现，据记载明末已达武昌。明崇祯二年（1629），福建人张正声在任九江兵备道之职时，曾作客武昌明永安王府，他前去欣赏王府戏班演出后，写下一首长诗《永安王宫人梨园行》，其中有“汉仪秦声君须识，纤袅历落摹不得”一句。据此判断，王府戏班演唱的也是传奇戏曲，里面应当有大量西曲小调。诗中还写道这种音乐的特点是“钲鼓喧喧舞沦猗”。这种“秦声”当属于秦腔，但是唱腔应是曲牌体，从诗中描述的演出内容、戏班穿戴装饰，不会是民间戏班，而是具有雅部戏班的性质与规模。

又如清初剧作家顾彩所著《容美记游》中“（康熙四十二年）三月十一日”的一条记载：

女优皆十七八好女郎，声色皆佳。初学吴腔，终带楚词。男优皆秦腔，反可听（原注：所谓梆子腔是也）。

此时秦腔已经传播到比较偏远的湘、鄂交界，从其“初学吴腔，终带楚词”来看，这些优人应是本地人，但一到演唱秦腔“反可听”，则表示客人不但听得懂，而且反应极好，说明此处梆子腔实际是以中州韵、湖广音（楚方言）所唱之秦腔（即今之汉调二黄）。同样的道理，处于西南官话区的四川魏长生，自然也以此种语音演唱，方能为北方人所接

受。从而也印证乾隆年间严长明所作《秦云撷英小谱》“小惠”条中一段推断：



1949年11月，程砚秋 西安演出《锁麟囊》



程砚秋于御霜簃作画（选自程永江《我的父亲程砚秋》）



1950年，程砚秋在西安与马健翎合影

弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖广人歌之为襄阳腔（今谓之湖广腔），陕西人歌之为秦腔。秦腔自宋元明以来音皆如此，后复间以弦索，至于燕京及齐晋中州，音虽递改，不过即本土所近者少变之，是秦声与昆曲体固同也。

严长明的这一论断，过去常被以为过于随意，可是仔细考察起来却极有条理，也符合秦腔流传南北的实际情况，当需重视并重新审视为妥。这个看法，程砚秋、杜颖陶先生在其合作之《秦腔源流质疑》一文

中也曾经提出过，并且还作了富有价值的阐发。

第六节 关中东、西两路秦腔的差异

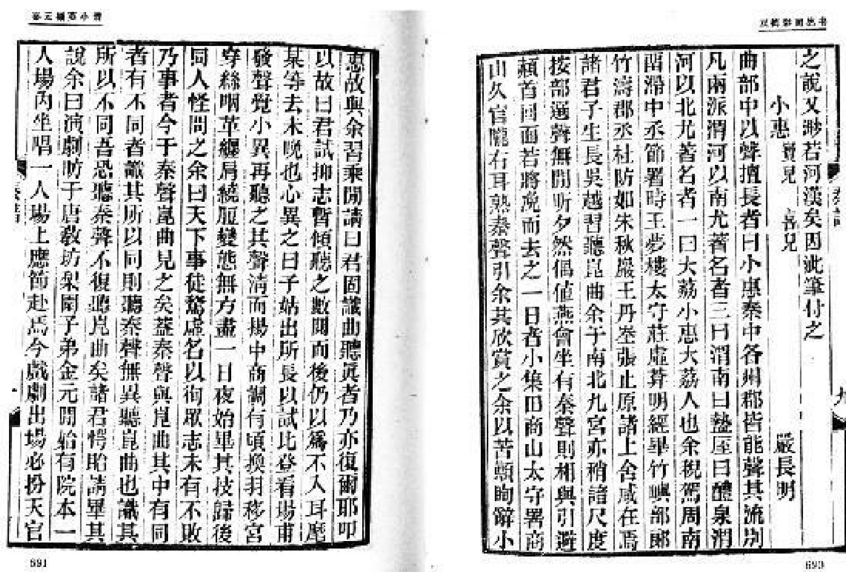
在陕西关中，东、西两府的梆子秦腔特征曾经十分明显，只是因为1912年辛亥革命后易俗社成立，逐渐影响它们纷纷向西安乱弹靠近，现在，两路秦腔风格渐趋一致。但是，我们追踪秦腔演进史，却需要反向去寻找从前的痕迹。

实际上，重视和研究关中东西两路秦腔和兼容两路特征的西安乱弹，才是还原历史原貌的真正线索，关中皮影戏唱腔则是其中最关键的纽带。

任光伟先生曾说：“假如我们用近世以声腔分剧种的方法来看，我认为北宋民间杂剧应称谓北宋吟诵体杂戏，就其音乐结构形式而言当属于板腔体体制之草创期。”“山陕梆子与西府梆子均与明代盛行于山西、陕西民间的吟诵体杂戏有关，更确切点说是从吟诵体杂剧中蜕变演化出来的，只是山陕梆子更接近锣鼓杂戏的产生地，其血缘关系更直接；而西府梆子则发源于陕西西北与今陇东地区（历史上称‘凤翔八府’）。这一地区当为我国皮影之发祥地，故而在由跳戏演化成西府梆子的过程中，从声腔上甚至剧目上又受到西府皮影的影响，所以形成了各自不同的风格。”应该说，任先生的看法是符合实际的。

关中东、西两府或两路一般是以西安为中心划分，以东是东府，以西是西府。西府历史上称凤翔八府，并包含陇东地区。宋元以后，这里的戏剧活动十分丰富，尤以皮影戏为最。长期从事民间工艺美术发掘整理、礼泉籍研究员郑鸣和说：“地处西安以西的户县、周至和北部的高陵及咸阳地区的礼泉、兴平、武功、乾县、永寿、三原、淳化等地，渭南地区的富平，铜川市耀县等地的皮影戏多以弦板腔、阿宫腔为主，有

些戏班子也唱秦腔、曲子，其唱腔高亢、激昂，文武兼工，更以武戏出众，所以影人高大、战将威武、战马雄健。因此人们将其称为西路皮影。”


之誂文渺若河漢矣因泚筆付之

小惠 寶兒 喜兒 嚴長明

曲部中以聲擅長者曰小惠秦中各州郡皆能聲其流別凡兩派渭河以南尤著名者三曰渭南曰盩厔曰醴泉渭河以北尤著名者一曰大荔小惠大荔人也余視駕周南留滯中丞節署時王步樓太守莊虛菴明經畢竹嶼部郎竹濤郡丞杜防如朱秋巖王丹巠張止原諸上舍咸在焉諸君子生長吳越習聽崑曲余于南北九宮亦稍諳尺度按部選聲無間昕夕然偶值燕會坐有秦聲則相與引避頹首閉面若將浼而去之一日者小集田商山太守署商山久官隴右耳熟秦聲引余共欣賞之余以苦頻晌辭小惠故與余習秉閒請曰君固識曲聽真者乃亦復爾耶叩以故曰君試抑志暫傾聽之數闋而後仍以爲不入耳廢某等去未晚也心異之曰子姑出所長以試比登看場甫發聲覺小異再聽之其聲淸而揚中商調有頃換羽移宮穿絲咽革纏肩繞脰變態無方盡一日夜始畢其技歸後同人怪問之余曰天下事徒騖虛名以徇眾志未有不敗乃事者今于秦聲崑曲見之矣蓋秦聲與崑曲其中有同者有不同者識其所以同則聽秦聲無異聽崑曲也識其所以不同吾恐聽秦聲不復聽崑曲矣諸君愕眙請畢其說余曰滴劇昉于唐教坊梨園子弟金元間始有院本一人場內坐唱一人場上應節赴焉今戲劇出場必扮天官

《秦云撷英小谱》小惠条

如迄今一息尚存的弦板腔，流行于西安以西的兴平、礼泉、乾县一带，活动范围除达陕西秦岭以北关中西部各县外，足迹也遍至甘肃陇东之庆阳、平凉乃至天水三市。笔者多次采访礼泉皮影老艺人张国政，他多次陈述自己幼时学艺，跟随乡里戏班，曾于甘肃平凉、庆阳，宁夏固原一带巡回演出数月，十分受欢迎。现今，甘肃陇东环县、华亭的皮影戏最为著名，赵建新先生长期关注研究，成果亦非凡。陇南地区礼县、西河、徽县一带还流传有影子戏，等等。这些影戏，历史上曾搬上大舞台，可由人扮演，一举而转变成大戏。如南宋周密《武林旧事》卷二“元夕”条中有“或戏于小楼，以人为大影戏，儿童喧呼，终夕不绝，此类不可遽数也”的记载。弦板腔皮影《紫金簪》《九连珠》也于1960年搬上舞台，获得好评。甘肃至今尚存由陇东道情搬上舞台演出的陇剧剧团，不过据传演员大部分靠演唱秦腔生活。



郑鸣和雕刻皮影



陕西碗碗腔《金碗钗》

东府皮影的碗碗腔在整个陕西、山西部分地区影响十分大，流传也很广。

一方面证实民间“大戏源于小戏”之说不虚，另外，即使今天，小戏仍可以向人扮演的大戏转化，稍后详述。先说宋代所见的“大影戏”。

南戏现存最早戏文《张协状元》及《杀狗记》中，也都有曲牌【大影戏】，《九宫大成南北词宫谱》第十一卷更将《杀狗记》的【大影戏】乐谱收入“南中吕正曲”内。武俊达先生发现，南戏《杀狗记》【大影戏】的宫谱从行腔看，还存留有某些陕甘语音调值的曲调进行，并以陕西弦板腔基本行腔的【花音慢板】和《杀狗记》南中吕曲牌【大影戏】谱例对比来说明，引如下：

其一，弦板腔（花音慢板）《槐荫记》

(一)弦板腔(花音慢板)(七字句·老生腔)《槐荫记》

刘平均 何钧 记谱

八旬老儿进花园，

手把花朵哎泪涟涟。

好花开放年年有，

人老何曾转少年。

其二，南中吕宫正曲【大影戏】《杀狗记》

(二)南中吕宫正曲(大影戏)《杀狗记》

嫂嫂行不曲径，笑不露龈，我应是不开



通过上二例与陕甘语音字音声调高低升降比较，武俊达先生认为：

> 二曲不仅都是五声音阶，而且全曲都有朴素的歌谣风。【大影戏】曲调可以独立抽出来作为一支曲牌用，弦板腔在上下对句基础上前加丝弦“起板”，曲中以“拦头”或“半环”等过门和各种击乐鼓点“起、接（或转）、收”并加以基本唱腔曲调的自由变化反复，或作慢、快、散等不同速度和节奏的板式变化，已形成板式变化体唱腔的基本雏形。

不过，弦板腔皮影的唱腔虽然已经形成了板式变化体，但是它的伴奏乐器还是说唱艺术的弹拨乐器高音三弦和二弦，有的还使用四弦，击乐也是“二板子”“呆呆”和“蚂蚱子”，“枣木梆子”还没有正式出现。因此，武俊达先生推测，“这些剧种的流行区都在陇东，它们必然和西秦腔有一定的关系，甚或它们本身就是西秦腔的祖腔”。这个看法，无疑就是胡适所说的“大胆假设小心求证”，通过我们对关中皮影戏与秦腔关系的追踪，这无疑也是距离事实最接近的一个看法。

武俊达说：“西秦腔实际即是西府秦腔，至今陕西西部民间还称它为‘影腔’。形成于陕西凤翔、岐山、宝鸡一带，流传到甘肃、青海、四川部分地区，有‘北到伊宁，西到西宁，东不过兴平，南不过周至’之说。”

以此看来，清代乾隆年间出现的甘肃调，以及陇州腔甚至秦腔、琴腔、陕西梆子等，基本都属于西秦腔。吴太初《燕兰小谱》中为什么又把它叫琴腔呢？如“蜀伶新出琴腔，即甘肃调，名西秦腔”，是因为吴太初发现“其器不用笙笛，以胡琴为主，月琴副之”。武俊达认为，这种托腔伴唱乐器的运用，还与陇东皮影弦板腔近同。

那么，为什么又称甘肃调、陇州腔呢？因为这其实涉及了历史上陇东和陕西西部历次的改制易名问题。陇东、陇西分指陇山主峰六盘山南

段陇山东西部而言：陇西之临洮、兰州、武威（凉州）、张掖（甘州）、酒泉（肃州）及巩昌（今甘南、陇南）一带；陇东指近陕西陇县、千阳、凤翔、扶风、岐山、麟游一带。所以，陇州腔、陇东调、龙宫调、咙咚调等五花八门的称呼，实际都指的西秦腔即西府梆子或西府秦腔。原来，秦腔一名，历史上是陕西以外人的称呼而非本地人的叫法，后来才逐渐统一为秦地各个戏曲剧种的统称，在后来发展成为包括东路同州梆子、西府梆子、中路西安梆子和南路汉调桄桄的一种统称而固定下来。武俊达认为，"这是东西路汇合于西安后的称谓，再后来专指西安梆子的名称，各个不同历史发展阶段，其内涵所指是有所区别的"。被这个名称所剔除掉的部分，自身还继续存在并有所发展，武俊达因此提出"西秦腔并不是单指某一剧种或某一声腔而言，而是涵括了陇东、陕南、陕西所流行的古老的民间艺术形式，包括皮影、木偶以至说唱、迷胡等的唱腔，其中有些发展成梆子，有些发展成皮黄，有些则发展成龙宫调、三五七、吹腔、二凡、高拨子等支脉"。这里需要特别注意的是，西府秦腔与西秦腔具有一定亲缘关系，但现在还不能确定是同一个剧种。就其表演、声腔而言，西府秦腔比东路简略一些，如"西府秦腔表演艺术，有许多独特技艺。如《伐西岐》中闻太师耍双鞭的'鞭扫灯花'，结合剧情连唱带打，表演打小红拳、跌叉、搬朝天镫、翻小翻、胡旋舞、耍单鞭、抡大刀等杂技。角色分行，比东路为简，接近于'汉调二黄'的老路子。如老生可以带演大净、扮闻太师、王延陵（西府艺人把包公叫黑生）；须生可以带演小生，扮汉惠帝如意；小旦可演小生，扮周瑜、安禄山；武生扮武旦；武旦带演老旦；生末不分，非常自由"。

后来，安康戏曲学者束文寿经过数十年秦腔与汉调二黄的研究，提出一个著名的观点即"京剧主要声腔源于陕西"，并指出一个被人们忽略的历史事实：陕西二黄剧种曾经在关中尤其西安、泾（阳）三（原）高（陵）十分盛行。仅仅是由于名词所限，人们把后者当成外来剧种，所以，陕西省艺术研究所戏曲学者黄笙闻也不禁感叹：

难怪秦岭南北的桄桄乱弹老艺人与广大群众，将易俗社改革前后的秦中大戏，视为判然相别的两种声腔。一说桄桄乱弹，则指东西两路戏；一说秦腔，则指改革后的时行秦腔。至于早时西秦乱弹腔蜕化出来的二黄调、皮黄戏，现在人们不详根蒂，业已不将它当作秦腔看待了。

第七节 东、西两路秦腔汇聚为西安梆子

戏曲一直是流动不息的，所谓商路即戏路，何况明清以来尤以山陕商人最为活跃，戏班也因之遍布全国，“形成于山、陕、豫交界地带的梆子戏在占领这三省的戏曲舞台后并没有满足。……一些戏班向外地流动，开辟新的观众区。……邀请戏班唱戏，逐渐在山陕商人中形成风气，并影响到当地的其他观众，梆子戏在外地站住了脚，有的甚至扎下根，长出了新芽，开出了新花。梆子戏在外地有利可图，有些名角并由此而发了财，更刺激了梆子戏向外流动”。但这是一种面向全国的发散状流播。



河南社旗山陕会馆戏楼



商洛丹凤船帮会馆戏楼（李升阳摄）



四川自贡西秦会馆戏楼

可是在关中本地，则是围绕人文荟萃的中心城市西安（古长安），戏曲流动却是汇聚型的。关中各地，锣鼓彼此呼应，弦歌不辍。

西安以东，渭河北岸，东府的同州梆子自不必说，另有古老的锣鼓杂剧、合阳跳戏及傀儡戏、合阳提线木偶，在久远的年代里，日夜响彻。

渭水之南，西岳孤绝，有所谓“二华”的碗碗腔皮影、老腔，迄今更以崭新的形式传唱不歇，其中，华阴老腔乃有举国若狂的盛景出现。

西安以西，上节已述之弦板腔皮影、千阳、户县的灯盏头皮影，甘肃环县道情皮影，还有兴于礼泉，后又流传富平的阿宫腔影戏等。

这些古老的土戏，不妨也称之为施德玉所谓的小戏群，在不同的年代里纷纷向西安汇聚。施德玉说：

> 小戏……每出戏的演出时间，不似大戏般冗长。因此经常将多个剧目串联表演，形成“小戏群”，变成一个大的单元，各剧种的小戏群又有各自的特色，基本上每出戏之间是可以没有关联的独立小戏，但一般艺人在组合成小戏群时，仍有其特定的思维方式……使得整串小戏群有鲜明的完整性。

但与施德玉小戏群概念稍不同的是，笔者所谓的“关中小戏群”是以其共同的板式体唱腔音乐而捏合在一起的。据文献记载，康乾时期，西秦腔与同蒲梆子已在西安合流逐渐形成西安梆子。在当时，这是一种“新声”，所以，康熙年间顺天大兴（今北京大兴区）人刘献廷在其《广阳杂记》卷三中就说：“秦优新声，又名乱弹者，其声甚散而哀。”武俊达先生认为这个“秦优新声”是指东、西两路梆子交汇西安以后产生的新腔，也就是今天秦腔的中路（西安）梆子。

刘献廷所说“其声甚散而哀”，所谓“散”，西安秦腔既不全同于山陕梆子，又非照搬西府秦腔，并且本身又是以东西路梆子为基础，广泛吸收锣鼓杂戏、各路皮影及木偶等戏之长而形成，所以形成初期必然显得既“散”又“乱”。

这个分析是符合实际的。几乎同一时期泾阳鲁桥（今属三原）张鼎望也撰有一篇《秦腔论》，泾阳、三原正是明清时期陕商活跃的地区，处于陕西中部，与西安省城以渭河为界，也是中路秦腔的中心地带。

《秦腔论》已经失传，不过可以通过张鼎望与江南文人张潮的信函往来推知一二。在张潮辑刻的《尺牍偶存》中保留两人通信记录：

溽暑忽拜琅函，兼得大著《秦腔论》，快读一过，如置身鲁桥八景中，听抑扬抗坠之妙，不觉色飞眉舞也。余尝谓：凡事一有妙处，定能动人，原不妨自我作古，如词曲有谱有律固佳，即无律无谱之腔，亦未尝不佳。宋之词、元之曲，已各成一世界，独明朝未闻别之体裁；唯【挂枝儿】【打枣竿】之类，可云妙绝千古。我朝数十年中，变为【劈破玉】，犹有纪律可循。……不识贵地秦腔，在元宫调之内乎？抑另成一种文字乎？或全本故事乎？抑另出杂剧乎？愚窃以为有好腔而无好词，则徒负此好腔；有好词而无好腔，则徒负此好词。夫造腔非我辈所能，若握管填词，原是我辈事。愚虽不知秦腔故事，词曲之可否，然以意度之，必经我辈文人为之，定其故事之是非，词曲之优秀，庶几不负此妙腔耳。

张潮、张鼎望、刘献廷三人均为顺治、康熙时人，他们说的秦腔肯定是同一个声腔，也就是中路西安梆子。从南方人张潮回复北方人张鼎望的信中可以看出，秦腔不是有谱有律的“曲牌联缀体”戏文，而是“别出杂剧”的“另一种文字”。这是说，秦腔是新出的、不同于明传奇曲牌体制的戏曲，而在西安本地，江南文人也能亲身感受到这样的秦腔：

……甫发声，觉小异；再听之，其声轻而扬，中商调。有顷，换羽移宫，穿丝咽革，缠肩绕肚，变态无方。尽一日夜，始毕其技。……至于英英鼓腹、洋洋盈耳，激流波，绕梁尘，声振林木，响遏行云，风云为之变色，星辰为之失度，又皆秦声，非昆曲也。若夫调中有句，句中有字，字中有音，音中有态；小语大笑，应节无端，手无废音，足部徒跗，神明变化，妙处不传；则音而兼容，在秦声中固当复进一解，又无论昆曲也。

所以，小戏诸腔及东西两路梆子汇聚西安后，秦腔声腔出现了一次较大的提升，融汇性也更加明显。

当这样的秦腔再次出发，流播各地之后，呈现的声腔形态不仅多姿多彩，而且众腔纷呈，十分复杂，加之戏班流传过程中，一路与各地声腔的多次融合，你中有我，我中有你，水乳交融，难分彼此。因之，后世所谓声腔源流的分析与解释也才会出现五花八门的局面，并不足为奇。我们只需抓住其主干亦即母体，则处万变而不离其宗。陈文革先生对此的认识相对客观、清楚，正是深入研究的基本路径，譬如他说梆子腔经历的清代中期的融合期，与中国南北剧坛形成花雅融合的局面一样，伴随“花雅同本”演出形式的发展，形成了梆子乱弹“亦梆、亦昆、

亦弋、亦柳”的基本面貌。就像戏班当年的流动不息一样，我们也期待有关的研究、交流、切磋也不止步。

第八节 西秦腔传播的广东实例

常静之在《论梆子腔》中说道：

> 从时间上看，陕甘一带秦腔流传外地的时期，要早于山、陕、豫一带的山陕梆子腔。前者在明代后期，后者在清中叶，这是现有史料提供的基本情况。

其实，史料和实际遗存都可以提供证明。

在戏曲史的整理与研究中，虽不能把第二重证据即在一些地方实际尚存在的某个古老剧种称为“地下之材料”，但称为“活的材料”还是可以的。关于程砚秋所称的“1780年前”的那个秦腔，亦即束文寿先生所称的“前秦腔”，确实还存在着。本节通过对该剧种的分析，我们也可以看出旧时文献所云之西秦腔的一般面貌。

这就是远在陕西千里之外的广东西秦戏。

张庚、郭汉城主编《中国戏曲通史》中就提到了西秦戏，束文寿先生为此专门做了考察，并与陕西的汉调二黄进行了比较研究。

先看西秦戏的简单介绍：

> 西秦戏，又名乱弹戏，植根于海丰、陆丰两县，流行于粤东和闽南，广州、香港、台湾以及东南亚也有它的足迹。唱腔道白均用中州官话，主要声腔有正线、西皮、二黄以及昆曲、小调，正线是西秦戏本腔，其剧目占全部剧目的三分之二以上，西皮、二黄是后来从皮黄剧中吸收过来的。

广东戏曲民俗学者吕匹先生认为，西秦戏系明末西秦腔（即琴腔、甘肃调）流入海（陆）丰后，与地方民间艺术结合，至清初遂逐渐游离本腔（西秦腔）而自立门户，形成了别具风格与特色的西秦戏剧种。西秦戏主要声腔是正线和西皮、二黄，吕匹先生说：

> 现在西秦戏的主要声腔正线调，也许就是早期西秦腔老二黄的遗声遗调，如流行至今

的正线剧目《二度梅》《大红袍》《仁贵回窑》《刘锡训子》《李旦走国》《游园耍枪》等，秦地明代史籍均有记载，至于传统“四大传”“八小传”“四大弓马”“三十六本头”“七十二小出”等，皆普遍被保留在秦地诸剧种之中。

那么，以“5 2”（合尺）定弦的剧目何以叫“正线戏”呢？这可能是沿袭了秦人喜欢以乐器和音乐特色给声腔取名的习惯——如同将同州腔称为梆子腔、西路戏称为乱弹一样，待到清初至乾隆年间，同样以“5 2”定弦的江西宜黄腔和湖南祁剧、安徽徽剧的二黄腔流入广东，影响了西秦戏。前辈艺人们为了以正视听，便把自己原来以“5 2”定弦的老二黄，区别于同样以“5 2”定弦的外来声腔而称“正线”（音乐定弦叫“合尺线”，剧目演 出叫“正线戏”），以示正统、正宗之意，究竟是否如此，尚待行家们研究。

束文寿先生通过实际考察认为，“西秦戏在广东基本完好保存流传三百多年，证明陕西秦腔具有广泛的传播力和顽强的生命力。同时，广东西秦戏是全国流传最早，保存最为完好的二黄戏声腔之一，它的存在，对于明末清初陕西秦腔到底是什么声腔，中国戏曲文化发展流向，以及南北戏曲交流、花部兴起等课题研究，都具有‘活化石’的价值与作用”。



朿文寿考察西秦戏

（一）历史悠久。西秦戏记载明末清初已流传广东。曾为海丰县的一个镇，现为地级市的汕尾高贤斋西秦曲馆，始建于清代雍正（1723—1735）年间，留传至中华人民共和国成立以后，一个业余演唱组织存活三百余年甚是可贵。这也是西秦戏悠久历史的一个实物见证。

（二）名称来源。明清人积习，简称陕西为西，如西商、西省、西曲、西班等。西秦戏即为陕西秦腔戏曲。名称标志鲜明，流传来路清

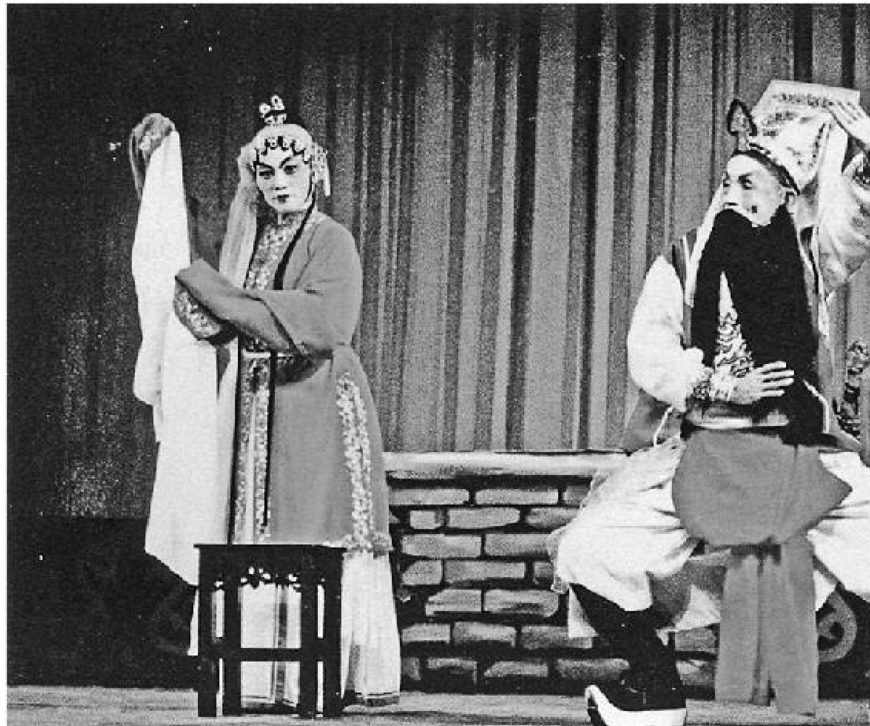
楚，笔者几次的实地考察中，艺人们皆言前辈代代相传，西秦戏来自陕西，“我们一直尊陕西为祖地”。观看演出剧目，西秦戏唱腔语音以中州韵为主，同时带有明显的陕西方音，基本保持陕西本土二黄至今仍沿用的这一剧种特色。

（三）主调声腔。正线腔是西秦戏的主调声腔。请注意，正线腔的基音，即其定弦法是“合尺”，今称“5 2”弦。艺人们说正线腔以“5 2”定弦是由陕西传来就固有的，而且是正宗、正统的。以“正线”（艺人们俗称为二方）为主，也可转调。

人所共知皮黄戏中以“5 2”定弦的声腔就是二黄调，陕西前秦腔二黄戏如此，湖北汉戏二黄如此，京剧的二黄也是如此。既然二黄调是秦腔固有的，秦腔产自陕西，那么京剧和湖北汉戏的主调声腔源于陕西，这个道理应该是很清楚的。



2018年12月，广东海丰西秦戏来西安演出新编历史剧《马援伏波》（赵学智摄）



西秦戏《仁贵回窑》



西秦戏《斩郑恩》

（四）保持原貌。西秦戏运用中州声韵并陕西方音唱白；主调以“5

2”定弦的老二黄声腔为主；常演剧目中如上引《二度梅》《刘锡训子》《仁贵回窑》等，以及笔者最近一次考察所观看的《斩郑恩》一剧，其唱调的安排、唱词、场口和人物妆扮及脸谱等都与现存陕西老二黄《斩黄袍》基本一致。西秦戏由北方流传到一个语言音乐完全不同的粤语地区，单从声腔韵调讲，不可能大量吸收地方成分，否则西秦戏就无法演出。加之地处南海一隅，外地剧种往来较少，相互影响不大，致使陕西秦腔得以在南国粤地基本保持固有风貌，未产生本质变化。

根据束文寿先生的介绍，西秦戏与现在的秦腔对比后，大不相同。“西秦戏正线慢板（二方）与秦腔慢板迥然不同，而西秦正线另一基本板调平板，则为秦腔所没有，梆子腔最有特色的打击乐器枣木梆子（桄桄）在西秦戏里找不到。”

在1959年12月，陕西省秦腔演出团赴广州进行庆祝中华人民共和国成立10周年巡回演出，当时广东省文化局特通知海丰西秦戏剧团的艺人们来广州学习观摩。演出中间，广东省文化局、广东省剧协组织西秦戏艺人与秦腔剧团进行座谈讨论，会后整理成一篇《西秦戏与陕西秦腔》的记录，这份记录的内容是两个剧种的艺人各自对对方演出的一些看法。

西秦戏艺人观看了秦腔《赵氏孤儿》《游西湖》之后，认为“无论在腔调、音乐、表演上，都与西秦戏不同，虽也有个别曲调与西秦戏相近似，但毕竟很少”。而西秦戏演出了《回窑》《斩郑恩》后，陕西方面的“青年演员们也认为（西秦戏与秦腔）毫无共同之处”。

陕西秦腔演出团的老艺人李正敏、刘毓中、苏育民也提出，西秦戏确实不像现在的陕西秦腔，更像他们早年看到的陕西汉调二黄。“综合起来看，秦腔艺人认为西秦戏和陕西的汉调二黄相同之处更多，但在传统剧目和关目表演方面，则三者（西秦戏、秦腔、汉调二黄）都是一样的。西秦戏中一些古老的板腔音乐，有一部分也与秦腔有一定渊源关系。……汉调二黄也是一个古老剧种，现在湖北的汉剧就是从汉调二黄

发展起来的，而陕西的汉调二黄本身却差不多快要绝迹了，近几年来经过政府的扶持抢救，把流散的艺人重新组织起来，成立了一个剧团，最近已经整理演出了《打龙棚》等两三个剧目。”

这份记录十分珍贵，反映了明末清初西秦腔的形态以及流传全国各地后所发生的变化，并且为揭示古西秦腔与现存陕西境内秦腔及二黄戏之间的联系，提供了一份最有力、直接的参照，是研究秦腔史的一份重要文献，然而并没有得到大多数秦腔史学者的普遍重视。

第五章　梆子与胡琴：融合与分途

第一节 梆子虽古却晚出

在中国戏曲形成发展的漫漫长河中，秦腔出现的时间、范围和传播的路径、繁盛的时期正好叠加在丝绸之路“长安—天山廊道路网”及其东延的路线之上。这与其说是一种巧合，或一种拟测的理论构建，倒不如说是这些地区都具有的、共同的丝路文化背景，因而才给予了秦腔（梆子腔）直接有力的影响。比如，秦腔最初出现于文献记载中，它的标志性伴奏乐器梆子和胡琴，就是两种不同文化的有机结合和融会贯通。

我们大概都会注意到，凡秦腔形成期的明清之际，秦腔一词的出现，大多伴有梆子腔三字紧随其后作解，如康熙年间刘廷玑《在园杂志》、顾彩《容美记游》，乾隆时期李声振《百戏竹枝词》、朱维鱼《河汾旅话》，等等。显然，人们已经意识到，秦腔最大的特点在于用梆子。

清乾隆三十一年进士李声振所作的《百戏竹枝词》数首，每一首都附有作者自注，现引名为《秦腔》的一首：

其注云：

俗名梆子腔，以其击木若柝形者节歌也。声呜呜然，犹其土音乎？

诗曰：

耳热歌呼土语真，那须叩缶说先秦。

乌乌若听函关曙，认是鸡鸣抱柝人。

孟繁树先生认为这首诗价值有三：其一，它第一次在典籍中正式使用秦腔这一概念，并且坐实了梆子腔是秦腔的另一种称谓——俗名。……其二，它明确地告诉人们梆子腔这种称谓的来由，又十分肯定地指明了秦腔用以“节歌”的乐器——梆子的形状，……其三，它描述了秦腔的唱腔特点。

曾永义先生在谈到地方语音对戏曲声腔产生影响时也谈到：“（秦腔）又因为主奏乐器对声腔或腔调有相当大的影响，所以陕西、甘肃一带用硬木梆子作打击乐器伴奏的声腔就叫梆子腔。”但是梆子腔之间的差别，长期以来却被人们有意无意地忽略掉。

最早记载“山陕梆子”一词的《河汾旅话》卷四“村社”条下：



馬伯循陝西通志淮陰侯韓信墓在古長安城東三
十里新店墓前有廟宋敏求長安志今在縣城計去
未央宮四十里其陵墓志所載霸東者非也方千按
史記列傳十一年春故韓王信復與胡騎入居參合
距漢漢使柴將軍擊之屠參合斬韓王信蘇林曰代
地也正義曰故城在朔州定襄縣北則此實正近參
合之地疑即韓王信所葬後人不考遂誤爲淮陰侯
耳
村社　演戲劇曰梆子腔詞極鄙俚事多誣捏盛行

河汾旅話卷四　十二

於山陝俗傳東坡所倡亦稱秦腔嘗考東坡志林余
來黃州聞光黃間人二三月皆群聚謳歌其詞固不
可分而音亦不中律呂但宛轉其聲高下往返如雞
唱耳此蓋因光黃間徒歌流傳但節以絲木使稍諧
音調相演唱豈眞爲東坡所倡哉方千云如所演淇
恩寺淫僧窩藏婦女一事非干成龍乃海陽李公贊
元也李順治乙未進士巡視鹾政志在鋤姦微行至
房山誤入僧室被縛執有沙彌陳姓者爲之弃訴得
救出公德之使返初服依于公家公官至兵部督捕

《河汾旅话》村社条书影

演戏剧曰梆子腔，词极鄙俚，事多诬捏，盛行于山陕。俗传东坡所倡，亦称秦腔。

梆子腔，它的命名显然离不开它所使用的乐器——梆子。从李声振

诗中来看，梆子并不是我们现在所见到的枣木梆子那样的形制，这个区分相当重要。

形制有异，自然在声腔上会有所不同。通过分析梆子的形制，同样也可以看出早期秦腔与现在秦腔的不同。这个差异在我们的研究中不能回避，反映了一种客观事实。

这个梆子若“柝形”，所谓“柝”者，《说文》解释为“地裂为坼，木判为柝”，即这个梆子是有开口的。为什么要开口，据黄笙闻先生研究，“梆子背面仍掏槽定音”，果真是这样吗？其实未必。

对照清光绪丁未本（1907）严长明《秦云撷英小谱》与1983年陕西人民出版社本《秦腔研究论著选》中编选之《秦云撷英小谱》，发现后者多出了一段衍文，兹抄录如下：

> 汀按椌音腔，乐器也。椌楬谓柷敔，大椌曰柷——柷音祝，敔音竭，乐之初击柷以作之，乐之末，戛敔以止之，楬即敔之别名也——椌楬以木为之，中空，以作节奏，其声柷柷然，如更梆子，秦人俗称秦腔为柷（姑汪切）柷子，或即执此而言也。它省则通称梆子，又桄字亦柷（姑汪切），乃织机之横木也，故俗有——桄线及胡琴桄之说，秦腔俗称桄桄子，系此桄字也。

这段衍文，夹在严长明“故用以象椌楬”这句话的一个注解之后，其注解为“《乐记》郑注：椌楬，柷敔”。

问题也就出现在这里，由于《秦腔研究论著选》的编纂者没有把这一句话断开，直接引述“汀按……”一段文字，从而造成很大误解。也就是说，编纂者把徐筱汀的一段话当成了严长明或刊印者叶德辉的话引用，从而给研究者带来不必要的麻烦。前揭孟繁树先生之文，即误以此话为严长明所说。

这个“汀按”即戏曲史学者徐筱汀的按语。筱汀乃戏剧史学家徐慕云之弟，徐著《中国戏剧史》时，许多章节都出自筱汀笔下。我们判断，他在抄写《秦云撷英小谱》时，常会加上自己的按语，而陕版《秦腔研究论著选》依据的底本就是徐筱汀抄写本，后来的编者在编辑的时候，

一时没有分清楚，因而把徐文并入严长明的文句之中。

不过，再三读这段按语，发现其中还是有问题的。最明显者，是对“柷”字的注音有误，徐注柷为“姑汪切”，亦即桄之音，因而他的解释也便是“秦腔俗称桄桄子，系此桄字也”。但是，这个注音并不准确，从而直接导致他对秦腔标志性乐器梆子的理解就有了误差。

桄桄，在秦人的称呼里就是梆子，这是没有任何疑义的。但是柷并不是桄桄，音也不是“姑汪切”，而是“昌六切”，按现代汉语拼音标注就是“chù”。

柷是什么呢？《说文解字》：“柷，乐木，椌也，从木，所以止音为节，从木，祝省声，昌六切。”段玉裁注曰：

> 《乐》上当有柷字，椌，各本作“空”，误，《周颂》《毛传》曰：“柷木，椌也，圉楬也。”许所本也，今更正。按铉本，此六字大误。柷以始乐，非以止音也。锴本此篆已佚，而见韵会者，亦诿桀不可读。今按当作以止作音为柷。《释乐》曰：所以鼓柷谓之止，盖椌之言空也，自其如桼桶言之也；柷字言触也，自其椎柄之撞言之也。《皋陶谟》：“合止柷敔”，郑注云：柷状如桼桶，方二尺四寸（《风俗通》《广雅》云：三尺五寸），深一尺八寸（《风俗通》云：尺五寸），中有椎柄，连底挏之，令左右击。止者，其椎名。刘熙云：“柷，祝也”，故训祝为始以作乐也。

（铉与锴：即宋代徐铉徐锴兄弟，他们奉诏校订被唐人篡改：

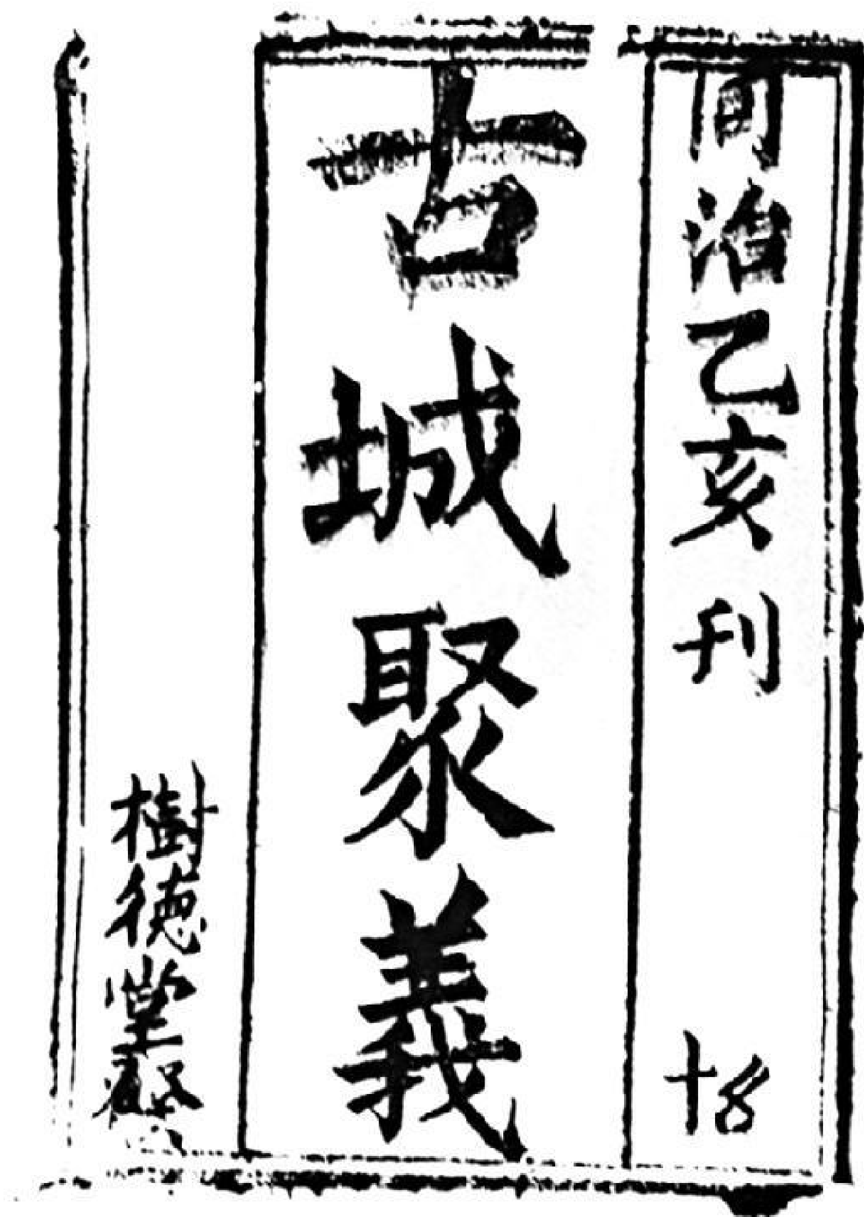
《说文》，始得其真，是现今最流传的本子。郑即经学大家郑玄也。——笔者按）

在另一条“椌”的解释中，段引《乐记》的注说：

“‘椌楬，谓柷敔也’。此释椌为柷，释楬为敔也，谓之椌者，其中空也。”

柷当是一种梆子，但不是今天我们见到的硬木梆子，而是中空的，敲起来发出“柷柷”之声，类似木鱼。徐筱汀说是更梆子，这是对的，但他并没有比对实心硬梆子和中空的更梆子，回过头来，再看严长明在“小惠”这一条里，其实已说得很清楚了：

昆曲止有绰板，秦声兼用竹木（俗称贳笃，竹用贳笃木用枣）。

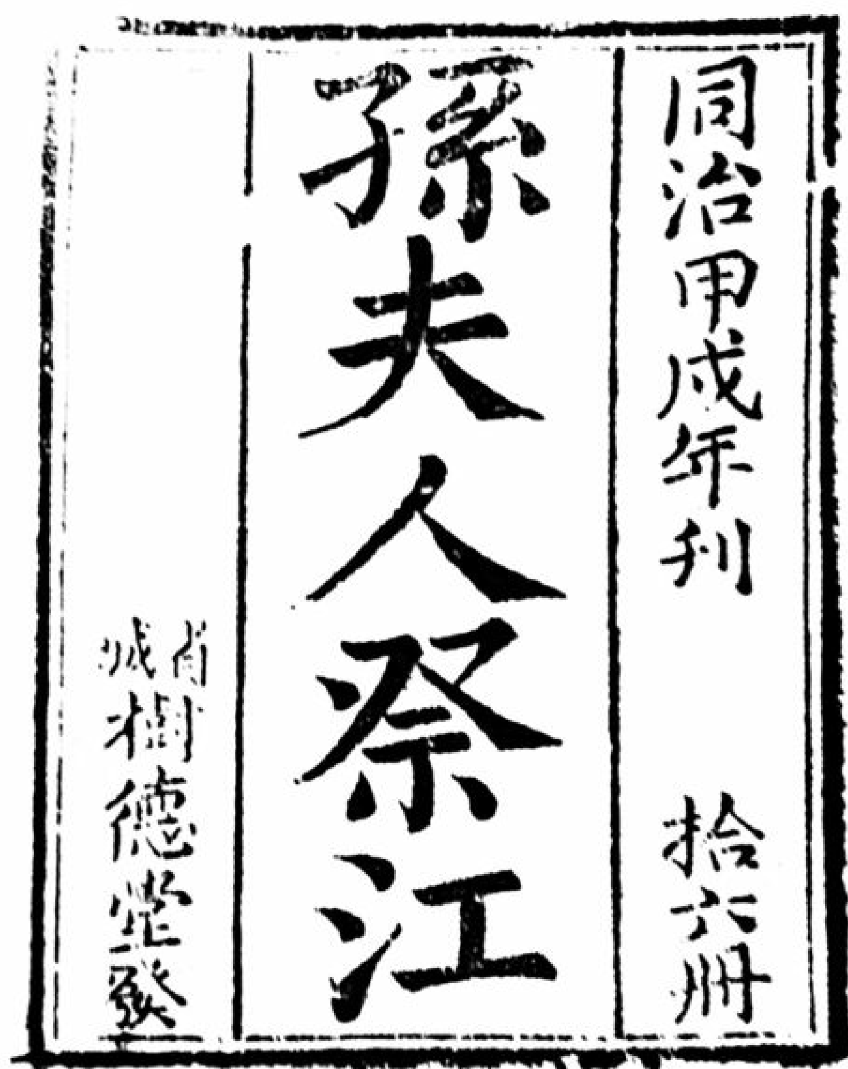


同治乙亥刊

古城聚義

樹德堂藏

清同治甲戌年西安树德堂刊刻的秦腔剧本《古城聚义》（中国艺术研究院藏）



同治甲戌年刊

拾六冊

孫夫人祭江

省城樹德堂發

清同治甲戌年西安树德堂刊刻的秦腔剧本《孙夫人祭江》（中国艺术研究院藏）



西府秦腔《火焰驹》口述本



筼筜（汉调二黄民间自乐班所用的击节乐器）

所以说，柝之义不是掏槽，而是中空，是更梆子，也就是严长明说的筼筜，又称竹梆子，类似木鱼。同时，也可以看出，此时的梆子有两种形制，其用途自然各不一样。

乾隆年间文人洪亮吉之《卷施阁文乙集卷二•七招》有一点记录，恰好证明了这种更梆子的发声特点：

> 北部则枞阳、襄阳，秦声继作。芟除笙笛，声出于肉。枣木内实，筼筜中凿（原注：今时称梆子腔。竹用筼筜木用枣）啄木声碎，官蛙阁阁。声则平调侧调，艺则东郭西郭。（原注：东郭西郭，见孙明经芍药本事诗。）



作者藏弹词唱本《李彦贵卖水》（《火焰驹》故事源头）

其声音即如青蛙鼓腹，叫声阁阁，音调显然低一些，而现在秦腔的两块枣木梆子相击，其声咣咣，声音高亢嘹亮，故又称桄桄子，不可同日而语。

桄，在古书中也有。杨春霖先生认为“桄”古时有二义，一为《说

文》中的“充也，从木光声”，字书注“古旷、古黄”两切。那就是说音为“g uān g”，读音古来如此，现在陕西人的读音也是如此；另一义即五代南唐时徐锴《说文系传》中的释义：“今言床桄是也。”唐人《一切经音义》书中，也有“桄音光，今车、床及梯、舆下横木皆是也”的解释。因而，古时把短棒之类的东西叫桄桄子，虽然有区别但也和梲有联系。

梆有何用《李调元所谓“以梆为板”究竟何意》简单说，戏曲是以板眼划分节奏的。按明代王骥德在《曲律》中的说法，古时并无节拍，南朝宋时有个叫宋纤的人，开始制作出了拍。唐牛僧孺把这种拍的功能定位为“乐句”。《曲律》云：“盖凡曲，句有长短，字有多寡，调优紧慢，一视板为节制，故谓之‘板’‘眼’。”笔者曾引洛地先生的论述证之，详见拙著《牛弘研究——隋唐士族文学个案研究》有关章节，兹不赘。

从记载上看，梆子出现集中在乾隆中期以后，如李声振的诗，李调元、朱维鱼的笔记，以及严长明、洪亮吉等在陕西生活过的文人，也都对其印象深刻。也就是说，梆是用作板那样的功能，但是，那个时候的秦腔既然有板，为什么还要添进一个梆呢《这个梆又是什么样》或者说，梆究竟起什么作用？

这些问题，戏曲史家一般只说起到节奏作用，并没有更为细致的探讨，因此在秦腔发展最紧要的乾隆时期出现那么多不同称谓、不同形态的解释便始终不能令人满意，疑点重重，从而对秦腔的形成（凝聚）和演进（分散）一直异见分歧，难于统一。

以类群理论来说，秦腔自然是有其核心的因子，滚雪球一样吸引其他因素的介入，变得强大，同时在它自身特点明确时，它开始又衍化、催生出其他因子，一部分向他途发展，一部分继续保持其肌体的形状，我们看花雅之争的秦腔名称的变化，基本可以看出这样的事实：它们总是围绕一个核心的因素在打转。如果以声腔的角度来说，乐器的变化无疑是其中的关键因素。

一是弃笛取琴，二是梆子形制。前者，已经成为共识，关于梆子的形制，却少有人注意。

其实，严长明已经提及，《秦云撷英小谱》中就有“竹用筼筜木用枣”，很明显，梆子分为两种，一种竹制，一种木制。

梆子腔，虽然在演唱中使用梆子，但实际中表示节拍的主要击节乐器仍然是鼓、板，也就是说用鼓、板来掌握唱腔的速度和板眼节奏，是“以板为板”，这样理解之后，我们才可以深入探讨梆子有何用处。

在齐如山《国剧艺术汇考》第十一章中，他通过板在历史上的变化，指出加入梆子的必然。简要述之：

> 因为板声音的高低，需跟着音乐变，否则音乐声音高，板的声音低，则镇不住，所以自古以来，板的制度，不晓得变了多少次。例如，周朝只用敔柷等器，至今庙堂尚用之。到了汉朝，改用板，长而宽，共九片，见陈旸《乐书》，板尺寸越大，则声音越低，明朝用六片，尺寸较短，见《明会典》。清朝仍用六片，番乐则用四片，且又较小。以上之板，都是用手持之，互碰出声。它为什么有这样的变化呢？就是因为音乐的声音越来越高。到了昆弋腔，声音又比从前高多了，只是用板镇不住了，便把唐朝的羯鼓加入来用，自然会有些变化，即现在的单皮鼓。掌乐者一手打鼓，一手执板，则板不能太大，于是不但尺寸较小，且变成了三片，比以前声音又高了许多。

因此，梆子加入，就是出现这样的变化因由。梆子腔戏曲多在北方乡间广场或旷野席棚台上演出，如果声音稍低，便不容易听到，于是添一副梆子，羯鼓虽响，仍只点眼，梆子音极高脆，但仍然以板为主，规矩是两板一梆，意思是打两次板，乃击一声梆。

在李调元的记述之中，他在说了上面我们引述过的那一话之后，紧接着又说：又有吹腔，与秦腔相等，亦无节奏，但不用梆，而和以笛为异耳。此调蜀中甚行。


戶曉然欲以一人一方之腔使天下皆欲倚聲而
和之亦必不得之數也
俗傳錢氏綴白裘外集有秦腔始於陝西以梆爲板
月琴應之亦有緊慢俗呼梆子腔蜀謂之亂彈金
陵許苞承云事不皆有徵人不盡可考有時以鄙
俚俗情入當場科白一上氍毹即堪捧腹此殆如
冬烘相對正襟捉肘正爾昏昏思睡忽得一詼諧
訕笑之人爲我羯鼓解穢快當何如此外集所不
容已也其論亦確按詩有正風變風史有正史霸
史吾以爲曲之有弋陽梆子即曲中之變曲霸曲

李调元《剧话》“俗传钱氏《缀白裘》外集有秦腔”一段记载

联系起来，他的这一句话恰好反映了秦腔早期的唱腔特点以及它向后发展的可能。

这条记载，至少有三点信息传达出来：一是使用梆子，二是亦有紧慢，三是亦无节奏。

第一点已毋庸置疑，秦腔是因为使用梆子而成为最大特征，后两点却很矛盾，也就是既有节奏（亦有紧慢），又没有节奏，如何理解呢？

山西音乐舞蹈研究所研究员韩军先生指出，这正好反映了梆子腔早期演唱的特点，即“在有快有慢的节拍中散唱”，换句话说，就是在用梆子击拍的有快有慢的节拍中，有快有慢地散唱。

亦有紧慢，是说只有快慢速度变化的节拍比有着不同类型的板眼唱腔的节拍容易掌握，打梆子不需要高难度的技巧，只要根据戏剧情绪掌握好节拍和速度就行，并没有多少框格拘泥，灵活自由，这是基于其来自民间的特性。

亦无节奏，意思是散唱是没有节拍规定的演唱，是根据人物情绪和现场演出的气氛由演员即兴发挥，一切都是灵活自由为原则。

同时，有节拍的散唱能够产生出四种基本形式的唱腔：慢打慢唱、慢打紧唱、紧打慢唱、紧打紧唱，再由其演变不同板式，梆子腔的丰富性，一改雅部昆曲的繁杂规矩。

梆子在其中，起到了决定作用。板腔体乃由此形成，它的特点是以不同节奏和速度来演唱一种或几种曲调，而且一般是七字、十字的上下句整齐句式。它的曲调比联曲体单纯得多，然而节奏变化却丰富异常。

节奏是音乐的三要素之一，节奏的中、快、慢、散联系着感情色彩，加上因节奏变化而带来的旋律变化——加花、紧缩、拖长等，于是使单纯的曲调出现了原板、慢板、散板、摇板、快板、垛板、导板、回龙等多种多样的板式唱腔，能够表现复杂的感情变化。一方面，板腔体删繁就简，减少了旋律，因此易学易唱，演员和群众都容易接受。另一方面，板腔体丰富了节奏变化，促使演唱技巧进一步提高，因此有利于演员的表演和唱腔流派的产生。

此外，陕西省艺术研究所藏有一出老艺人口述的东路秦腔本《阎王乐》，其中第三场“迷神”中的唱白也出现了枣木梆梆。如：

阎君：鬼儿，你常走阴世三间，你唱啥戏得手，拣得手的唱也！

鬼卒：还会唱枣木梆梆子。

阎君：枣木桄桄是个啥戏？

鬼卒：硬戏！

阎君：就把这硬戏唱也！

张三：这还要改调儿！【梆子腔、弦索】

阎君：（笑）没见戏咧，家伙先是个硬邦的。

张三：（唱）康熙王登基整四年，郃邑家唱戏的喧破天。

京城里王爷要脚戏，各州府县排乱弹。

郃县出了个黄菊花，俺同州有个白牡丹。

乱弹本是桄桄戏，小仓儿兴时在三原。

多少好戏你没看，先与你唱一个线线。

这出戏，实为同州梆子的一个抄本，叙乐户张三死后，小鬼来捉，他唱曲来迷惑。五阎君要用油烹他，他竟唱戏将五阎君迷倒，要求还阳去唱乱弹。五阎君于是允他还阳，并为之增福添寿。以戏中内容看，"这出小戏泼俏滑稽，反映了康熙年间民间戏曲的演出情况。张三为了讨好小鬼和五阎君，先后唱了清戏、影子、乱弹、碗碗腔、线猴子、枣木桄桄，说明当时舞台上已是诸腔杂陈，同台演出，剧种之间可以互相交流。当时的乐户艺人一专多能，兼擅几种声腔，能戏颇多"。

所以，作为一种乐器出现在近世戏曲之中，虽然时间上比较晚，但桄桄却在丝路开通前佛教尚未大规模进入中原时就已经存在，也就是说属于本土音乐文化固有的一部分。

第二节 梆子桄桄各不同

如果我们重视这种差异，就会理解武俊达先生所说的下一段话，在上一章讨论西秦腔时，我们有过引述：

> 西秦腔原是由陇东调繁衍发展而来，而西秦腔并不是单指某一剧种或某一声腔而言，而是涵盖了陇东、陕南、陕西所流行的古老的民间艺术形式，包括皮影、木偶以至说唱、迷胡等的唱腔，其中有些发展成梆子，有些发展成皮黄，有些则发展成龙宫调、三五七、吹腔、二凡、高拨子等支脉。

西秦腔所含诸腔，是一个同一体，武俊达也称之为“同根态”。至于其演变的真实性或可能性，我们稍后会继续陈述，这里还是说明乐器之区分。

早期秦腔（一般指西秦腔）向外发展，影响所及，在今南方皮黄剧种中所存之秦腔成分中，在乐器梆子上即可看出。

广东的梆子音调极低，用不着那种声如爆竹的枣木为梆，只在鼓板之外加用木鱼就够了。

台湾地区传统戏曲北管戏里，也有此类梆子：“板为制乐节的乐器，主要用于唱腔的演唱。另有一件代替板的乐器，俗称为扣子，由小块长方体的木块挖空所制，当鼓师不以手持板击节时，也可以棒击扣子以代替击板。”北管戏即明清之际进入台湾地区之乱弹戏一种，另据台湾地区著名戏曲社团西田社在网络上发布的《台湾戏曲》一篇综述文章，同样有此种木鱼形的梆子：

木鱼亦为打击乐器，又称“卜鱼”，原用于佛教梵呗之伴奏，多以桑木或椿木制作，雕成鱼形，中间挖空，用小木槌敲击发声。

考察梆子腔所用之梆子，或许就可以窥见秦腔在明末清初之际早期

形态上的分野，从而也为秦腔一路衍变为皮黄疏通了路径。

不少证据表明，秦中故地有二黄流传，而且时间颇为古老，其形态亦十分古朴，是一种原生态的存在，束文寿先生积数十年之心力，厘清各种错综复杂的关系，论证京剧声腔源于陕西，重现历史之本来面貌。拙著《秦腔，1807年的转折》曾不遗余力呼吁，以期引起各方注意。本章后节将继续以王依群先生之学说，再三申述此观点。

黄笙闻先生在比较陕西境内东、西两路戏之不同后，认为：“清中叶以来，人们俗称的梆子乱弹或桄桄乱弹，只是对于东西两路声腔合流以后的一种混称。”这一结论，很有见地，值得重视。

武俊达先生援引黄笙闻的一段论述，可说明这个变化如何发生，因其重要，亦非本人特长、本书重点，姑全引如下：

> 陕西艺术研究所黄笙闻在《中国戏曲剧种手册•汉调二黄》条中说：“据安康汉调艺人世代流传，都说二黄是在本地土调‘黄腔’基础上受南北曲与兄弟剧种的影响发展演变而成。而所谓‘黄腔’在陕南三区本属‘出格’‘变调’之意。如此，则‘二黄’也许是西秦腔在陕南的‘变调’之意。”

武俊达在其著第十章中谈到秦腔、梆子和弦板腔等腔系中的花音与苦音，实际是正调（花音）与下大二度调（紧羽为宫）苦音的关系，具体说，苦音就是花音下大二度调用原调记谱（首调的固定记谱）的形态。据此，武俊达先生把京剧的西皮和二黄做了对比分析，认为皮、黄基腔和二者实际演唱的唱腔曲调虽然有诸多相异之处，但是二者都源于西秦腔，都如同梆子腔系中的花音与苦音关系，即西皮源于西秦腔正调，二黄则源于西秦腔二犯。由此看来通常把皮黄合称为皮黄声腔系统，按照梆子花音、苦音同属一个声腔系统同样是名副其实的，如皮黄同用D—A定弦，西皮6—3定弦（有低音标记），实际是1＝F；二黄5—2定弦（有低音标记），实际是1＝G，它们的调高关系是：

音名	C	D	E	F	♯F	G	A	B	C	D	调高	定弦
		定弦										
西皮	(5̣)	6̣	7̣	[1]		2	3		5	6	1＝F	6̣－3
二黄		5̣	6̣		7̣	[1]	2	3		5	1＝G	5̣－2

西皮实音比二黄低一个大二度，艺人通常叫二黄为“上把”，叫西皮为“下把”，因此，京剧、汉调把西皮常定高一个调门，这样听起来西皮更觉高亢。西秦腔和梆子腔其所以“同宫同弦”，而且花音、苦音互相转接方便，是因为它用了工尺谱传统中常用的“紧慢转调法”同“音调的固定记谱法”，唱花音腔（西秦腔）只需把6音改为升7，3音改为4（紧羽为宫）就成了苦音，京剧西皮向下作大二度转调，即成为二黄；如也用西平调的“紧羽为宫”逃避6、3，改作4升7，也会迅速转为二黄调的。

这个例证也表明，二黄进入江西后，才有李调元的《剧话》（成书于乾隆四十年）中的一段话：

胡琴腔起于江右，今世盛传其音，专以胡琴为节奏，淫冶妖邪，如怨如诉，盖声之最淫者，又名二簧腔。

因此，同书另一段话就不难理解了，即“俗传钱氏《缀白裘》外集有秦腔，始于陕西，以梆为板，月琴副之，亦有紧慢，俗呼梆子腔，蜀谓之乱弹”。

第三节 胡琴进入梆子戏

李调元所说的胡琴腔，其实反映的是清初秦腔流传的一种复杂情况。直至今天，在秦腔中，最有特点的也就体现在两个乐器上，即梆子与胡琴。它们的逐次结合，恰恰呈现了秦腔在发展过程中，本土文化与外来文化相互融合的历程。同时也表明，以胡琴为主要伴奏乐器的出现，正是板腔体戏曲音乐走向成熟的标志。只不过，胡琴在秦腔的分化过程中，在梆子腔中逐渐演变为板胡主奏，二黄腔中仍为胡琴，但梆子却渐渐消失了。清代胡琴之名，似是一种总称。日本音乐史学家林谦三曾指出："现代中国用着前代的乐器以及稍改制的许多种乐器，其名称多俗化了。例如二胡、四胡、呼呼、板胡、胆琴（京胡）、徽胡、坠子、椰胡，还有提琴之名，胡琴用作泛称。"

一般认为，所有梆子腔剧种都采用的是"板胡主奏、梆子击节"的乐器组合，乾隆时期李调元所说的"以梆为板"，并不是说梆子可以取代鼓师的板和板的作用，而是说采用了这个梆子作为击节乐器出现，有新的作用。首先梆子起的作用是要以打在板位上为定规；另外还有一个作用，就是和演员的演唱联系在一起，即演员开唱，为了使观众听清楚其吐字，就必须"让开"成"躲开"梆子再开口。艺人称为"梆子不压（打）嘴"。这样就形成了梆子腔"闪板起唱"和"中眼起唱"的一个规律，也就不同于其他上下句乐段的唱腔结构特点。

伴奏乐器不仅对戏曲声腔的表达有很大影响，而且在戏曲声腔的演变发展过程中，发挥着十分重要的作用。所以说，戏曲声腔的发展演变，是和伴奏乐器的变迁、更新、改制、发展相伴而随的。

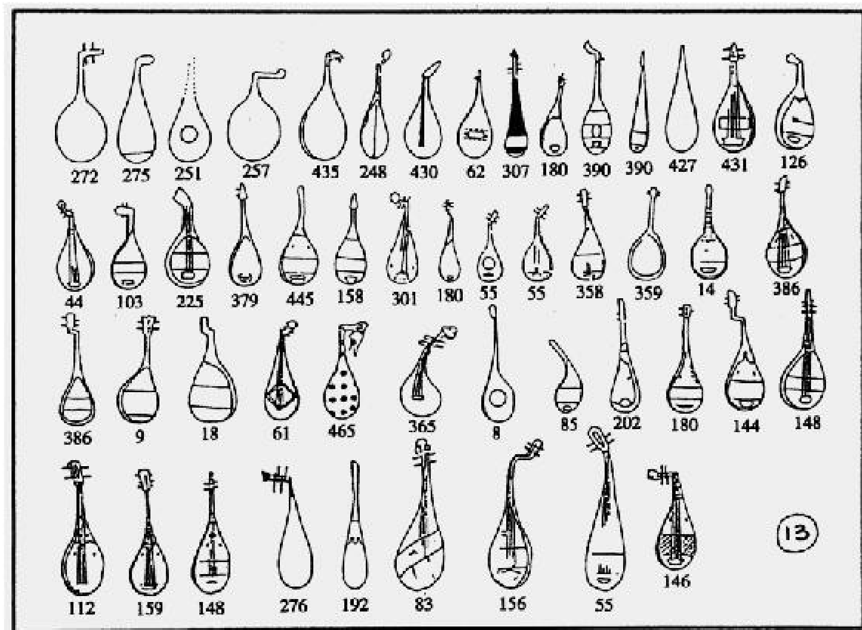
说到胡琴，这种拉弦乐器正是随着丝绸之路一步一步进入中国，同

时也一步一步改变以适应中国。在时光漫漫的丝路文化的影响下，西域音乐一路高歌猛进。这其中乐器所经历的改变，对秦腔的走向，也十分关键。

庄永平先生把中国戏曲伴奏乐器的演进与丝绸之路开通联系起来，此前是具有本民族悠久传统的一系列乐器如鼓、铃、柷敔、埙、苇籥、管、篪、笙、琴、瑟、筝、筑等；随着外族、外国乐器逐渐进入中国，到隋唐时期，歌舞音乐开始盛行起来，乐器品种变得更为丰富，外族、外国乐器逐渐占据我国乐器中的主要地位，同时也逐渐汉化。

唐代有三类乐器后来直接进入戏曲之中。“唐代歌舞以琵琶为主奏乐器，这对唐代乐调的影响是很明显的。而唐代乐器中对后世戏曲音乐乐队具有一定影响的乐器还有筚篥，在宋代杂剧中成为主奏乐器。笛，这一名称在相当长的一段时期内成为竖吹和横吹两种笛的概括，但成为后世戏曲音乐中主奏乐器的主要是指横吹的笛。另有两种拉弦乐器对后世戏曲音乐有极大影响。”就是奚琴与轧筝，杨荫浏先生认为奚琴就是胡琴的前身。

在敦煌莫高窟壁画中，尚未发现有胡琴身影，而只是在晚期的榆林窟出现了胡琴的身影，这与都城长安的步调相当一致。郑汝中先生认为，从榆林窟的图像看来，胡琴与陈旸《乐书》所示基本相符。但在琴头、琴杆的千金、码及弓的造型上，比《乐书》所绘有长足的进步。胡琴“为敦煌晚期出现的乐器，也说明在西夏时期，我国西北地区胡琴已确实流行了”。



敦煌琵琶的50种样式



唐昭陵李勣墓乐舞：排箫与横笛

此后，宋杂剧的主奏乐器影响于元杂剧，因而元剧的伴奏乐器基本承袭宋代。但是在元代，两件乐器，三弦和胡琴的影响最大。三弦为元代新出现之乐器。杨荫浏先生认为，“就形制而言，三弦……旧时统称琵琶，三弦二字在文字上的正式出现，似始于元代。可能此器在民间，长期没有得到广泛的流行，而其在民间下层较小范围内的运用，则不容易得到文人的注意。但无论如何，它从元代起，就已经传开了。直到今天，它已成为民间主要乐器之一”。胡琴，唐代称为奚琴，宋时改称嵇琴，元代才称为胡琴，确乎和敦煌壁画的时间一致。宋代，乐器的发展越来越和说唱音乐及戏曲音乐伴奏密切相连。庄永平认为，“从唐宋音乐主奏乐器的变迁，亦可引申到后世戏曲剧种不同主奏乐器队声腔音乐发展的特殊功能作用”，“并随着戏曲声腔的兴衰，乐器也有所偏废，尤其是吹、拉乐器越到后来越成为戏曲声腔中的主要伴奏乐器”。

胡琴的形制，《元史》中说明是：“制如火不思，卷颈，龙首；二弦，用弓捩之——弓之弦以马尾。”《元史》又说：“火不思，制如琵琶，直颈；无品；有小槽，圆腹如半瓶榼，以皮为面；四弦皮绷，同一孤柱。”通过这段记载，可以看出，这两种拉弦乐器应该有一个共同来源。火不思，为译音，同州梆子早先的乐器中有“琥珀”，其实就是火不思。这也说明，秦腔与元杂剧的某种联系。庄永平先生说，“由此，我国某些拉弦乐器的前身常具有共同点。胡琴在元代戏曲中还未被重用，成为主要的伴奏乐器。而后胡琴在我国生根发芽，演变成各种形式的二弦乐器，成为我国最主要的民族乐器之一”。

一般认为，“北曲重三弦，以三弦为主要伴奏乐器，北杂剧深受民间说唱音乐影响。北曲中的弹弦乐三弦伴奏‘节节排排，弹弹有准’，音乐平直，节奏感强，而音乐富于跳跃性，形成北曲声腔硬挺直捷的特点，“其曲以顿挫节奏胜……”也就是说，秦腔戏文的直接源头齐言诗体句式里（民间说唱基本为齐言体句式），因乐器之改进，音乐已灌注进了一种新的情愫的因素，唱腔因之而大有进展。

像胡琴、板胡这种拉弦乐器，正是丝绸之路带来的乐器的变化，也就是杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中指出的“旧有拉弦乐器及吹乐器的广泛应用”。

在元杂剧中，乐器组合可用文物佐证，如山西洪洞县明应王殿元代壁画《大行散乐忠都秀在此作场图》中就已经有了笛、鼓、板三样乐器。元代无名氏《蓝采和杂剧》中，更是提到了笛、板、鼓和锣四种乐器。因之，杨荫浏认为，元杂剧继承和发展了宋代杂剧的传统，其所用伴奏乐器，是和宋代鼓板中所用的乐器一脉相承。到了明代，戏曲声腔大有进展，表现在乐器上也随之发生变化，因为明代，人们提到北曲，常常是和弦索（琵琶、三弦）联系在一起的。



山西洪洞广胜寺明应王殿元代壁画

中国戏曲此时因乐器而出现南北分野，王世贞《曲藻》说，“北力在弦，南力在板”；沈德符《顾曲杂言》说，“箫管可入北调，而弦索不入南词”。无论是清人，还是杨荫浏先生，都注意到了这个现象：

清徐大椿在《乐府传声•源流》篇中说：“北曲如董之《西厢记》，仅可以入弦索，而不可以协箫管。其曲以顿挫节奏胜，词疾而板促。至王实甫之《西厢记》，及元人诸《杂剧》，方可协之箫管，近世之所宗者是也。”董解元《西厢记》，是《诸宫调》说唱本，王实甫《西厢记》是杂剧本。前者“入弦索”，后者“协箫管”……

秦腔正是沿北曲演进路线而来。

众所周知，南戏流派昆曲是曲牌联套体结构，秦腔梆子腔是板腔体结构。昆曲唱腔是以曲笛为主要伴奏乐器，梆子腔以硬木梆子击节为其共同特点，另外梆子腔唱腔还以弦乐器如大弦（又称板胡、梆胡）或呼胡为主要伴奏乐器，辅以三弦、月琴、梆笛等，而梆笛与昆曲曲笛不能通用。所以，有人说“鉴于以上两项主要差别，昆曲与梆子腔在同一唱段或同一句唱腔中难能交融，正如梆子老艺人所说，竖的（指弦乐）很难采用横的（指曲笛）东西。因此，长期以来梆子体系中吸收的昆曲剧目一直在梆子大家庭里自立门户，单独演唱，昆曲剧目演出时，梆子乐队里换曲笛主奏”。这一点需要特别留意，这也是两大系统戏曲的主要差别，也是分野各途的主要原因。

至于秦腔，正如王依群先生在他的文章《剧种特色的形成与发展》里说的那样，乐器不仅仅是表现音乐的工具，而且具有民族性和民族特色。“乐器与其所演奏的音乐（旋律），有密切关系，它们是互为发展的。”对秦腔和京剧来说，它们特定的主奏乐器，分别是板胡和京胡。“京剧用京胡伴奏，但京剧伴奏的旋律又多按京胡的特性发展的，再如秦腔、晋剧、河北梆子、河南梆子，各用自己特定的板胡伴奏，但它们的旋律，又各按自己特定板胡的性能发展。”这里特别要注意，王依群先生提到“秦腔现在用板胡”和“京剧用京胡”，因为秦腔以前并不用现在的板胡，而是用清人说的胡琴，京剧的京胡与胡琴实为同一种乐器。

其实他这个意思，用今天对秦腔的认识来表述，就是说，与其举京剧为例，还不如以陕西固有的二黄为例。这也反映了陕西戏曲界对陕西二黄的认识经历了一个曲折过程，随着束文寿先生提出的观点，我们现在有重新认识陕西戏曲或秦腔史的必要。所以，“京剧用京胡”一句可以用“二黄用胡琴”代之。二黄与今天的秦腔同出于明清时期的秦腔。

第四节 秦腔剧义再辨析

当然，戏曲史上，作为板腔体的梆子腔发展情况十分复杂，并非上述的那样简单明晰，从而给后世的使用造成极大的误会和混乱。这个现象不仅迷惑了众多的专业学者，更别说普通民众对此辨别了。

假如我们追问，之所以会出现如此问题，是否反映了我们在使用秦腔这个概念时，并没有仔细辨析，而是以现在所定型的这个秦腔剧种的概念去上推、研究呢？历史上，戏曲剧种、戏曲声腔形成，在时间上先后继起，在空间上此起彼伏，并且彼此胶着渗透，你中有我，我中有你，如果稍加不慎，譬如不以全局考虑（仅以地域而言）、不从发展（尤其在戏曲形成的众多之说中如何辨别）考虑，那自然就会造成混乱。此种现象，更折射出我们研究秦腔历史的方法论问题，概其要，缺陷有二：

一是关键性问题的混淆。

这里所言之关键性问题，首先是指概念的明晰，其次是对戏曲起源与发展的宏观认识。

一切学术，自要厘清概念，这是不须说的，正如曾永义先生所言，“由于戏曲既是文学的，又是艺术的，而且具有综合性、整体性与有机性，所关涉的问题千头万绪，实在难于掌控。因此如果不事先对关键性的、根本性的问题彻底加以解决，便很难入手……”即使入手，也势必“杂乱无章、不得要领”。

可是，我还以为，这关键的问题之一除了概念性的不界定外，还缺少整体性的考察，以及对田野材料的视而不见，或者根本就缺乏田野调

查的工作。

笔者所谓整体性的考察，就是对剧种概念的动态把握。如果把明晰概念作为研究第一步的话，它可以说是一种静态的把握，而整体性就是要求务必重视各个剧种之间关系的考察，因而是一个动态的把握（类似于文艺学中“本文间性”这个概念）。

二是把秦腔作为剧种本身的问题。

回到前文，有关中国戏曲剧种的命名问题，本身就包含了一个变化的过程，反映了剧种本身处于一种动态发展的历程，也反映出人们对它们认识上的一个渐进。

“戏曲声腔既指演唱的腔调及其特点，又代表戏曲剧种，其概念的内涵有狭义与广义之分。广义的戏曲声腔概念与戏曲剧种概念的内涵是一致的，具有共同性。清初以后，由于各种声腔的长期流布、繁衍、交流、融合，出现了一种声腔在不同地区衍变而地方化，和几种声腔汇集在同一地方结合组班而彼此融合，这样两种复杂状况，叫法也就相当杂乱了。”

这一见解在20世纪80年代出现，虽然对剧种认识廓清了主要的问题，但仍属于一种描述性的归纳，到90年代末，台湾地区学者曾永义重新提出“体制剧种与腔调剧种”的概念，虽然两个时期的认识基本一致，即都注意到历史上文献中有关剧种名称命名的一些规律性东西，但曾先生命之以词，更有助于人们今后的讨论。

曾先生认为探讨戏曲之源变，应具有以下三个基本观念：

> 其一，戏曲之始生为小戏，其形成则为大戏。其二，小戏为较简单之歌舞综合艺术，可以多源并起；大戏为完备之综合性文学与艺术，只能一源而多派。其三，剧种有体制剧种与腔调剧种之别，大戏之形成必有其体制规律，是为体制剧种，而必用其形成地之腔调歌唱；至其流播则受流播地之语言所影响，改用新腔调歌唱，是为腔调剧种。

剧种名称的杂乱，并非无规律可循，如以地名，以乐器名，以班社

名，等等，“有的不管什么声腔，只要能演‘袍带戏’的统称大戏；只有生、旦、丑演民间生活故事戏的统称小戏。有的直呼‘班’名。有的把几种声腔合班的就叫几合班，如高腔、昆腔、乱弹同台合奏的称‘三合班’。有的在声腔名称前冠以地域名，以示区别，如陇西梆子腔。有的把声腔相同流布地域和语音有别的，冠以地名称‘调’，如同为皮簧腔，分为徽调、汉调、京调。有的以地域命名称‘戏’，如山西的梆子腔分为南路戏、中路戏、北路戏。就以剧种为例来说，不同时期，就有不同的叫法。如徽班进北京以后衍变而成的京剧，就曾被叫作二簧、黄腔、皮簧、京班、京调、京腔大戏、京戏、平剧、国剧、京剧”。

但一般的规律是由复杂到简约，如清末到1949年以前，基本就以“戏”和“剧”两字为尾定名，中华人民共和国成立以后，更是如此。因此，有台湾学者说，“戏曲剧种”是祖国大陆20世纪50年代兴起的名词，自张庚以降，余从、蒋星煜、叶长海、孟繁树……诸氏俱有相关文章论及此一课题。

因此出现的情况就是，“各民族、各地区的戏曲，大多不再以声腔命剧种名称，或者把腔改为戏或剧，与以民族、地域、乐器或以其特征命名的剧种名称，在概念上取得一致，统称戏曲剧种”。如安康汉调二黄在1950年，被定名为汉剧，这个固然易于统一与理解，但是造成一些古老名称消失以后，附载在它身上的一些重要信息也随之丢失，失却了剧种本身的一些演进环节。如陕西汉剧这个名称的确定，就导致了它与湖北汉剧、广东汉剧等的混淆。1961年陕西省剧协专门编印的内部资料《关于秦腔源流的研究》，就写到，现在这个秦腔剧种的命名，是“民国初年易俗社到汉口演出时才定名为秦腔”，而在此前，以及民间，这个剧种基本叫作桄桄、乱弹、梆子等，定为统一的秦腔之名后，它也遗憾地消失了历史上的很多信息，所以说，名称外延的改变，并不意味着秦腔内涵自古以来都是如此。顺便说一句，坊间盛言秦腔为百戏之祖的说法，让百姓、作家去说倒也可以理解，但实在不应该出现在一些学术文章之中。

如此说来，甘肃定名为秦剧似较为可取。

大体而言，中国戏曲剧种，其声腔系统自明清流传下来，有所谓四大声腔的归类，即昆腔、高腔、梆子腔和皮黄腔。全国戏曲剧种中，粗略统计，采用皮黄声腔的剧种最多，计有京剧、汉剧等四十多个，高腔及昆腔各有三十多个，梆子腔约有近三十个。所以，周贻白先生就称皮黄腔握有中国戏剧的“枢纽”。

因此，探究皮黄声腔的流变，基本可以廓清两个秦腔在历史典籍中记载的不同含义。

第五节 秦腔分途发展是一个客观存在

关于声腔剧种发生及其流传发展的研究，迄今研究者在许多问题上仍存在着不同的见解和看法，甚至相反的意见都有。一个最主要的原因就是，当时的社会主流、文人雅士把它称为小道，因此见之于记载的资料就相当匮乏，再加上古人的记载，基本是各说各话，文字上的名词、说法很多，缺少训诂的整理，从而十分费解，其考据、判断又很繁难，最重要的是声腔剧种没能留下来声音资料，也没有曲谱，所以难度相当大。尽管如此，总归还是可以找到一个线索的。

在我们见到的史料中，有关秦腔的记载大致有乱弹腔、秦腔、西秦腔、吹腔、梆子腔、胡琴腔、二簧调等不下十几个说法，它们分布的区域几乎遍及全国，在时间和空间上相互叠加，如果我们稍有不慎，就会出现差之毫厘，谬以千里的结果。

本文仅引述程砚秋、杜颖陶二先生在《秦腔源流质疑》一文中的梳理线索做简要评述。

“弋腔和昆腔，是中国戏剧两大干线。”这是程、杜二先生开宗明义的观点。在此认识上，程先生他们假设了一个前提，并对之论证。这就是1780年以前的秦腔是一个什么样子？为此，他们征引了严长明《秦云撷英小谱》中记载“小惠”的一段文字：

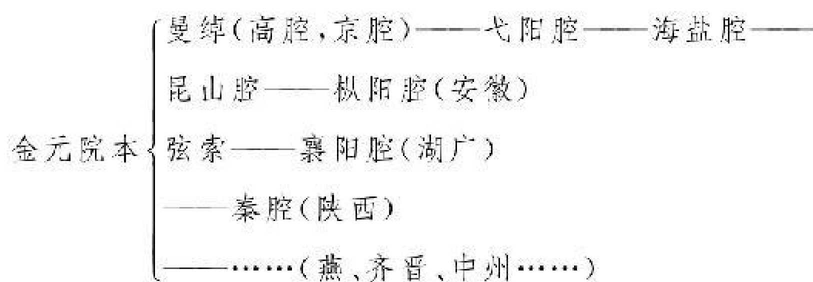
> 演剧昉于唐教坊梨园子弟，金元间始有院本。……院本之后演而为曼绰（俗称高腔，在京师称京腔），为弦索。曼绰流于南部，一变为弋阳腔，再变为海盐腔，至明万历后，梁伯龙、魏良辅出，始变为昆山腔。弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔（今名石牌腔，俗名吹腔），湖广人歌之为襄阳腔（今谓之湖广腔），陕西人歌之为秦腔。秦腔自宋元明以来音皆如此，后复间以弦索，至于燕京及齐晋中州，音虽递改，不过即本土所近者少变之，是秦声与昆曲体固同也……其中徵有不同者，昆曲佐以竹，秦声间以丝……

究竟这一段早期的论述是否符合实际呢？程、杜做了自己的分析。

“这一段文字，自来论者，多以是严氏不负责任的漫谈。早年文人，好作臆说，确是常见的事情，尤其是对于戏曲之类，当时所认为小道也者。不过，即使认为严氏这段文字是随便说的，但其中所举的腔名，如枞阳、襄阳之韵，断乎不会是严氏虚造的！还有应该注意的，当时流行的腔调，并不止上文中所举的几种，为什么严氏单选这几个来说？恐怕也并非偶然。早年我们对于这段记载，也曾认作荒唐。两年以来，旅行各地，得在见闻中接近了若干种的地方戏剧，以与严文相印证，觉得严氏所说，并不容许忽视，却怪我们一向没去重视他，思索他，当时是太主观了。”

程、杜以其实际考察中所获得的感受，做一定的理性归纳，于是才有了上述对严长明说法的一个新的认识，在这个基点上，程、杜祥致考辨了声腔主干之一弋阳腔的流变，通过观察，明清时期人们记载的有关秦腔史迹，就隐含在其中，这一步是相当重要的。

为了看得更清楚一些，我们把严长明总结的演变以图示：



程、杜还引用了三个明代人对声腔变化的说明，用以补充和佐证严长明看到的情况大体符合实际。

一个是徐文长的《南词叙录》的一段话：

> 今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京湖广闽广用之；称余姚腔者，出于会稽，常润池太徐用之；称海盐腔者，嘉湖温台用之，唯昆山腔止行于吴中。

另一个是汤显祖，他在其《宜黄县戏神清源师庙记》中说：

“至嘉靖而弋阳之调绝，变而为乐平，为徽，青阳。”

还有一位是王骥德，在《曲律》中他说：

> 数十年来，又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出，今则石台、太平梨园几遍天下，苏州不能与角什之二三。

所以，程、杜认为，当时在弋阳腔最盛的时期，在昆腔之外，还存在有“九板十三腔”以及分布各地的几十种杂调。

程、杜从中提炼出了其中重要的六个：

> 十三派腔调之中，比较重要的有六种：（一）弋阳腔（又称高腔），（二）安庆梆子腔，（三）四平腔，（四）宜黄腔（即二黄腔），（五）襄阳腔（即西皮腔），（六）秦腔。这些都是常用的，其余的腔调，只是偶然相见了。这样的混合班子，向各地发展着，在许多的地方，打下了根基，融合了当地的风格，而成为若干种的地方戏剧。据我们所见到的和知道的，如柳腔、川剧、滇戏、汉剧、湘剧、饶河戏、桂戏、粤剧、祁阳剧、婺剧、徽剧等，就连京剧，都是包括上述的各种成分的，当然都是属于一个系统。东南一带，因为我们还未接触，暂不提及。

由于这些见解是从实际中来，加之程砚秋先生对当时全国各地戏曲剧种情况的熟知，于是他就有一个基本的判断，断定1780年前西安所流行的秦腔，可能也含有枞阳腔、弋阳腔的成分。这就在声腔流变史中论述了秦腔来源十分复杂，与单一的具有一个声腔系统的后世秦腔不同。

> 严长明所叙述的，是1780年前西安戏剧的情况。他所举的腔调，有高腔、海盐、昆山、枞阳（地在安徽，旧属于安庆府）、襄阳、秦腔等；和上述相比，只是多了一个海盐（但文中道及海盐时，乃是述说变迁，而带叙出来，可以看作额外），还少了一个宜黄。那么，是否1780年前，西安所流行的秦腔，实也是混合弋腔的支系，除本位秦腔以外，也还有枞阳弋阳等成分呢？如果有，则严氏的一段叙述，不但不是不负责任的漫谈，而是一段很可珍贵的记载了。

通过对史料的辨析，程、杜初步得出一个结论：1780年以前的秦腔与今天我们看到的梆子腔系统的秦腔区别很大，两种秦腔的存在是客观的，前人众多的说法就是明证。也就是说，秦腔约于此时分途发展是客观存在的现象。

第六节 王依群秦腔板式学说是一个整体



王依群

作为中国戏曲史上最重要的声腔剧种，秦腔究竟从何而来《怎么形

成》有什么影响？这些像一个又一个的谜题吸引着我们去追溯，去发现，去解开。

在所有秦腔声腔音乐形成的学说里，王依群先生提出的劝善调与梆子腔二六板之间的关系之说，是受到人们普遍推崇的，王先生实际是从声腔发展的途径寻找到了一个秦腔演进的一个轨迹，为探究秦腔的形成揭开了谜底。可是，长期以来，人们还是把他的学说简单化了，对这一理论认识还远远不够。

实际上，我认为王依群先生这个著名观点由三部分组成，且不能分割开来。概言之，其内容包含：关中方言语音与关中民间音乐基调，最后才是二六板与劝善调。

关中地区的音乐何以会有如此的影响，何以发生，内在原因，在王依群先生看来，那就是受丝绸之路影响的“苏祗婆音阶”。

关于方言与地方戏曲，前面我们已举皮影小戏华阴老腔为例分析过，王依群先生对秦腔大戏与关中语音之间的关系论述得更为详尽，简要述之如下。

第一，基于地方语音。

我国地域广大，在悠久的年代里，由于种种复杂的原因，形成了各种地方语音。方音与方音之间：

（一）由于声母不同，而对同一个字，念法也就不同。如北京话把“至”念“z h i”，而关中话却念成“z i”；再如“川”，河南话念“c h u a n”，而关中话却念成“cㄐl a n”。

（二）由于韵母不同，而对同一个字，读法也就不同。如关中东部，中部话把人念“r e n”，而陕北和关中西部话却念成“r n g”；再如“国”，北京人读“g u o”，而关中人却读“g u i”。

有少数字，声母韵母都不同，读音也各异。如“我”，北京话念“w

o”，而关中话却念“n g e”；再如“足”，北京话念“z u”，而关中话却念“j u”。

（三）由于字音的四声不同，声调也就不同。拿我国北方语系来说，同样都是“阴、阳、上（赏——上声的“上”，关中话却实为去声，为避免上、去两声相混，故关中话四声的上，由赏代之——原注）、去”四个声调，但相对音高和音的趋势（即调值）却大不相同。现以“张、王、李、赵”四字为例，用北京话、关中话、河南郑州话、四川成都话，互相加以对照，就可窥其一斑。按“腔由字生”的规律，再将“阴、阳、赏、去”四个声调，单一作个比较：

弯。

北京话：张　王　李　赵，其音调相当于：

5 25 214 51

张王　李　赵

关中话：张②　王　李　赵，其音调相当于：

21 25 51 5

张　王　李　赵

郑州话：张　王　李　赵，其音调相当于：

25 51 5 213

张　王　李赵

成都话：张　王　李　赵，其音调相当于：

25 21 51 213

张　王　李　赵

阴平：北京话为高平，关中话为低降，郑州话为高扬，成都话为高扬。

阳平：北京话为高扬，关中话为高扬，郑州话为高降，成都话为低降。

上声：北京话为下弯，关中话为高降，郑州话为高平，成都话为高降。

去声：北京话为高降，关中话为高平，郑州话为下弯，成都话为下弯。

由上例可以看出，同样的四声，各自高音和音的趋势，竟如此悬殊。这种不同的四声关系，全国各地方音比起来，更是复杂得难以形容。声母韵母的不同，对音乐曲调的影响，似乎还不太大，而四声的不同，在音乐曲调上，差异就非常大。它那不同的音高和音势，表现在音乐上，音调也就不同，通俗说，就是字的腔不同。各自独特的四声声调，就在音乐唱调上构成了各自的特色，各自不同的风格。

所有地方戏曲，都是基于地方语音而发展的，地方语音，对剧种的音乐特色（特别是乐汇）有巨大影响。但地方语音不是剧种及特色产生、形成的唯一因素。不然的话，同一体系的北京语，何以会有京韵大鼓、西河大鼓、北京琴书等各种曲艺？何以会有河北梆子、曲艺剧等剧种的区分？同一河南（中部）语音，何以会有豫剧、洛阳曲子等不同的戏曲？同一关中语音，何以会有秦腔、眉户、碗碗腔、线腔、弦板腔等诸多剧种？可见，仅从地方语音方面肯定剧种及其特色的产生与形成，还是讲不通，还有其更重要的第二个因素。

第二，基于传统的民间音乐。

所谓传统的民间音乐，主要指的是指剧种借以发展的基调（基本曲调）。

同一地区，同一语音体系，会有多种多样的民歌。一个优秀或流行的民歌，可能就是一个剧种的基本曲调。我国说唱音乐（曲艺）或戏曲音乐，多由民歌发展而成。其发展过程一般是：民歌——说唱音乐——戏曲音乐；有的剧种也可以不经说唱音乐阶段，由民歌直接发展成戏曲。基于一个七言、十言整齐句的民歌，可以发展成一个板腔体的曲艺或戏曲；基于多个民歌（包括长短句式的民歌），可以发展成一个联曲体的曲种或剧种。基于一个民歌也好，基于多个民歌也好，刚开始，它总是很小、很简单的东西。这很小、很简单的东西，在音乐上就具有自己的形态和特色，用其演戏，随着戏剧情节的需要，它总是围绕着这个小的简单的东西，在音乐上不断吸收其他因素，以更好地表现剧情。在

发展过程中，一方面要不断丰富自己的表现力，一方面又要求自身在格调、风格上相对的统一，它总是以自己的特色为主，吸收——淘汰——又吸收——又淘汰，成功地积累起来，失败的，淘汰掉，以至发展成特色基本一致，风格基本统一的大剧种。例如秦腔，它的原始基调，只是一个七字的上下句，由于戏剧情节和音乐情绪的需要，它必须不断发展，它多从内部特别在节奏上充分地发展变化，以至成为后来六大板式和各种行当的唱腔。它始终围绕自己的基调发展，自然就形成了自己的特色和风格。

此外，王依群先生还列举了特定的乐器及特定的演奏方法以及演员特定的演唱方法。这都是构成不同剧种产生的主要因素。

第七节 秦腔音阶调式与苏祇婆音阶

秦腔最显著的特色，在王依群先生看来就是它的音阶及调式。

关于秦腔的音阶与调式，历来争议很大，分歧很深。问题的核心就是对秦腔音阶的不同看法，从而也引起记谱上的混乱，王依群先生概括为："对关系秦腔风格的两个特性音，有的记为↓7、↑4，有的记为7、4，有的记为b7、＃4。更由此，对秦腔、眉户（如【月调】等曲调）是什么调式，也发生了争论。有的认为是徵调式（5是主音），有的认为是商调式（2是主音）。"这个问题，其实是聚焦在秦腔音调的苦音部分（即4、7音）上。所以，有学者干脆称其为"苦音研究"，是一个牵一发而动全身的理论课题。

在王依群先生看来，↑4、↓7这两个音，在中国传统的音乐理论中，虽无历史地位，但却是客观存在，而且是长期存在。那么，这种音阶从何而来？

正是因为有丝绸之路的音乐文化交流，才有了这种本土音乐与西域音乐的大交汇。

以下引王依群文章观点。

简而言之，世界音乐分为三大乐系：一是以五声音阶为主的中国乐系。其中音阶只有两种：一为"整音"，一为"短三阶"；二是希腊乐系。希腊调子组织，其中共有两种音阶，一为"整音"，一为"半音"；三是波斯阿拉伯乐系。其音阶结构，一为"整音"，一为"四分之三音"，有"中立三阶""中立六阶"之分，等等。

这种音阶流传至新疆，就衍变为现在依然留存在库车地区（古龟兹

国）的苏祇婆音阶。

有人说，中国戏曲受佛教文化影响甚大，这个看法是对的，但有一定的局限性，应该说是受到一种广义的丝路文化的影响才全面，如苏祇婆音阶就是其中的例证。

苏祇婆音阶对丝路起点一端的关中地区音乐，影响巨大而深远。

遵从王依群先生的观点，举其影响的原因有三：

其一，随着西方、北方少数民族大量的内迁，西域音乐大量流入内地。杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》第六章“各族音乐文化大融合”一节中说，“西方和北方的少数民族，从西汉末年起，逐渐向内地迁移。到西晋初年，内迁的匈奴人、羯人、鲜卑人共有九十万人，居住在关中的氐人和羌人共有五十多万人，占关中人口的一半，西晋灭亡以后，内迁各族和汉族在北方先后建立了很多政权。北方在各族杂居和混战的年代里，各族的音乐文化充分得到交流的机会”。

杨著音乐史同一节还说，“经过北魏、北齐和北周三朝，少数民族音乐流行于中原地区的，主要有鲜卑、龟兹、疏勒、西凉、高昌、康国等音乐，都是西北方少数民族的音乐。这些地区的少数民族音乐，经过了二百年左右与汉族音乐大量的、长期的融合，已为以后隋唐燕乐的进一步发展，奠定了结实的基础”。

其二，隋唐时期，西域音乐特别是龟兹乐的影响力最大。唐初，宫廷音乐分为十部，分别是燕乐、清商、西凉、高昌、龟兹、疏勒、康国、安国、扶南、高丽。可以看出，它是按不同地区、不同民族来区分的。十部乐中，西凉乐是西北接近汉族地区的少数民族音乐；高昌乐、龟兹乐、疏勒乐是更向西北的少数民族音乐。杨荫浏先生说：“少数民族音乐中，特别是以龟兹乐为最重要；它从南北朝以来，已有较高的发展，在少数民族音乐中，最为杰出。外国音乐可能是通过龟兹，与龟兹音乐融合之后，然后传入中原地区的。龟兹在所接触的外来文化中，可

能受印度文化影响更加多一些，龟兹乐之外，西凉乐也比较重要。……西凉乐与龟兹乐这两种少数民族音乐，在南北朝末期，已在中国音乐文化的发展中产生了一定的影响，在隋唐时期，仍是如此。”

其三，南北朝、隋唐时期，教坊中一些影响很大的音乐家，就是龟兹等地的人。杨荫浏先生又说：“周武帝在568年，聘了突厥的皇后，同时从突厥又带来了康国和龟兹的音乐。更重要的，随着突厥皇后一同进来的，还有一位龟兹音乐家，名叫苏祗婆——他是音乐家的儿子，既能弹琵琶，又懂琵琶调式的理论。”苏祗婆长期在教坊担任乐师。还有，唐代教坊乐工、作曲家白明达（创作有《春莺啭》），也是龟兹少数民族出身。从如上几个方面和有关材料可以看出，南北朝及隋唐时期，龟兹乐最为皇家重视，龟兹乐及西域其他音乐，在长安及关中、中原等地，也甚为流行。这些音乐，经过数百年与汉族音乐的大交流、大融合，特别是苏祗婆本人，长期生活在都城长安，又是教坊乐师，他对音乐界的影响不言而喻。

王依群据此得出结论，认为“苏祗婆调式音阶与关中地区许多剧种苦音调式音阶极为相似，对陕北及中原某些音乐的影响，就是十分自然的事了”。所以今天我认为，不能把王依群先生提出的秦腔音乐二六板有可能来自民间劝善调分割开来看，它是一个整体的学说，音阶调式是其中至关重要的部分。王依群指出，我国民族民间音乐，广泛存在着多种音阶，除五声音阶、七声音阶外还有雅乐音阶、清乐音阶、燕乐音阶和变体燕乐音阶，而变体燕乐音阶，又称为民间音阶。但民间音阶比较复杂，给现代和声方面带来了不少困难，但总是可以解决的。因此，归总来说，秦腔的苦音唱腔，基本是变体燕乐徵调式；欢音唱腔，基本是清乐音阶徵调式；同时也不排除音乐、唱腔中个别音的游移性，如此则切合或接近秦腔音乐的实际。

在此基础上，王依群指出，秦腔最初的基调可能是唐宋时期的变文吸收了唐宋大曲音乐艺术的技巧，逐渐发展而成，于是也就产生了著名

的"秦腔核心唱调是由类似劝善调之类的说唱音乐发展而来"的观点。

第八节 西曲二黄纷乱

咙

1949年底，程砚秋先生在西北考察戏曲音乐，发现西安骡马市街梨园工会庙遗存两块碑刻，据此而推断陕西曾流行两种秦腔，这无疑是一个敏锐的直觉，程砚秋因此而写出《秦腔源流质疑》一文。可以说，先贤们的研究为我们后面的研究开辟了道路，理应引起极大重视而不应置之不理。

戏曲研究，如同其他研究一样，要吸收其他学科的先进方法。正如周华斌先生与田仲一成对话中所说的那样，“我一向主张史学的研究要文献、文物、田野考察三方面相结合”。

我们因程砚秋对秦腔的考察而进入秦腔史研究之中，程文对纸上材料（文献）的运用，并没有满足，他运用了梨园公会的碑刻（文物），接着他又讲到了现实中“活”的材料（田野考察）：

> 在陕西，除掉现在的秦腔之外，还有一种地方戏，当地人称之曰“土二黄”，又叫“山二黄”。早年也盛行于西安，近几十年则多流行在汉中、商、洛一带。这种戏的腔调，却不只限于二黄一种，也有西皮，也有秦腔。去年我们两度过西安，正赶上他们来西安演出，因此得盘桓了好些天。在他们班中，有一位老艺人陈宗鸿，常识是很丰富的，我们向他请教了好多问题。他告诉我们说，他们有的戏也是唱四平，如《梅龙镇》；有的戏是唱安庆梆儿腔，如《全家福》。此外有的戏是唱昆腔，那天恰巧京剧老教师李润泉在座，请他们对了一出《铁笼山》，居然一点不差。我们又问他，是不是还有些戏是用高腔唱呢？他说不清楚，但是旧日闹场打通，照例要用高腔通，这也不无蛛丝马迹了。
>
> 这种戏，据当地老前辈们谈讲，已有二三百年的历史了，我们很怀疑这就是1780年前，严长明他们所见到的那一种戏。有一次我们同他们谈起骡马市马车行的房子，他们说，这房子原是属于戏班各班公产，早年这是他们的祖师庙，名叫四圣行宫，他们供祀的祖师，不是庄王，却是老郎，祭神的日子，不在腊月，而在三月十八。简单的几句话，证实了我们的一段揣测。

于是，这里我们就必须重点说一说二黄。

首先，有一个基本概念要弄清楚，即二黄剧种是否是单一的声腔。虽然从名称上看，是叫单一的二黄调，如存在于陕西的汉调二黄，但其实不然，它不光纯粹是唱二黄，还有其他。在戏曲史上它是作为一个总名和梆子来对举比较的，里面自然包含着和二黄关系十分密切的西皮，再则含有南梆子、西梆子、平调、高拨子、昆腔牌子，它们都在二黄系下支配着。

据笔者2006年底赴安康考察，安康汉剧团的退休老艺人邢大伦先生还存有汉调二黄早年演出的一本昆曲本子《大赐福》，里面就有一套北黄钟宫的套曲如【醉花阴】【喜迁莺】【刮地风】【水仙子】【尾声】等曲牌名，老先生至今还可以唱出这个二黄中的昆曲唱腔。

然后，我们在史料中找二黄，据束文寿先生辑录，清乾隆年间，真正涉及二黄腔名称的记载目前只发现三条：

乾隆四十八年（1783）的李调元《剧话》中，首次提到二黄腔：

胡琴腔起于江右，今世盛传其音，专以胡琴为节奏，淫冶妖邪，如怨如诉，盖声之最淫者，又名二黄腔。

乾隆四十九年（1784）檀萃从云南进京，已看到二黄的演出。他有一首诗《滇南集律诗•杂咏》是这样的：

丝弦竞发杂敲梆，西曲二黄纷乱哤。

酒馆旗亭都走遍，更无人肯听昆腔。

乾隆六十年（1795）李斗《扬州画舫录》有两处记载：

“花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二簧调，统谓之乱弹。”及“后句容有梆子腔来者，安庆有以二簧调来者……”

同时，束文寿先生从戏曲声腔的流传发展规律角度，概要地论证了

一个声腔剧种的成长形态，征引如下（见束文寿《论京剧声腔源于陕西》及《再论京剧声腔源于陕西》两文）：

与其他比较成熟的声腔剧种（汉调二黄）相比较，现在的秦腔与以前的秦腔还是有下述四点明显不同：

第一，直到中华人民共和国成立初期，梆子秦腔剧种表演仍很粗糙，唱调犷放单一，只有6 3（四工）板胡定音的一种弦法，男女同声同调。与乾嘉时期西安、北京等地记载的秦腔，表演细腻而高超，伴奏乐器以胡琴为主，多声腔演唱丰富多彩的景况截然不同。

第二，现在的梆子秦腔严格要求使用纯正陕西关中方音唱念道白，且以泾阳、三原两县发声为标准，所谓“啥字归啥音”，不得越雷池半步。而乾嘉时期流行在西安、北京、广东等地的秦腔，语音以中州音韵为主，属明清以来所谓的戏棚官话，南北各地观众都能够适应和接受。

第三，现在的秦腔由于语音的限制，必须是当地人演唱，在所有剧团（戏班和业余爱好者）中没有一个操外地口音的秦腔演唱者。而乾嘉时期秦腔演员除陕西当地人外，尚有许多著名者为四川、湖北、湖南、安徽、江苏、浙江等地人，流传亦极为普遍。

又据张庚、郭汉城著《中国戏曲通史》第三卷中的一个统计：

仅举乾隆五十年（1785）吴长元《燕兰小谱》所记花部演员籍贯为例，在43人中，计有四川12人、湖北1人、云南1人、江苏1人、山西2人、河北（含北京）18人、山东2人、陕西3人、河南1人、贵州1人、江西1人。吴长元所记的还仅是北京一地乱弹诸腔中那些被文人推崇的知名旦色演员……

第四，现在的梆子秦腔是清后期才由陕西向经济文化尚不发达的西部流传发展，陕西以东，没有一个省市有现在秦腔声腔剧种剧团存在的事实。早期的秦腔，流传北京及东南各省、四川和西南各地，甚至到达广东省的沿海地区。有的已与当地音乐结合，变为新的品种，有的则基

本保持原生态落脚当地。这些也为我们今天对早期秦腔声腔探源提供了最有力的实体实物证据。

第九节 梆子二黄皆出秦腔

以上试图用文献资料以及实物证据来证实，明清以来直至清中后期，秦腔、梆子腔实际上在其内部有很大差异，也就是说，秦腔至少有两个不同的系统，虽则在陕西境内还有交融发展的事实（但如上文揭示，那已经是清代中晚期以后的事情了），其主要还是各自沿不同的路径在发展。

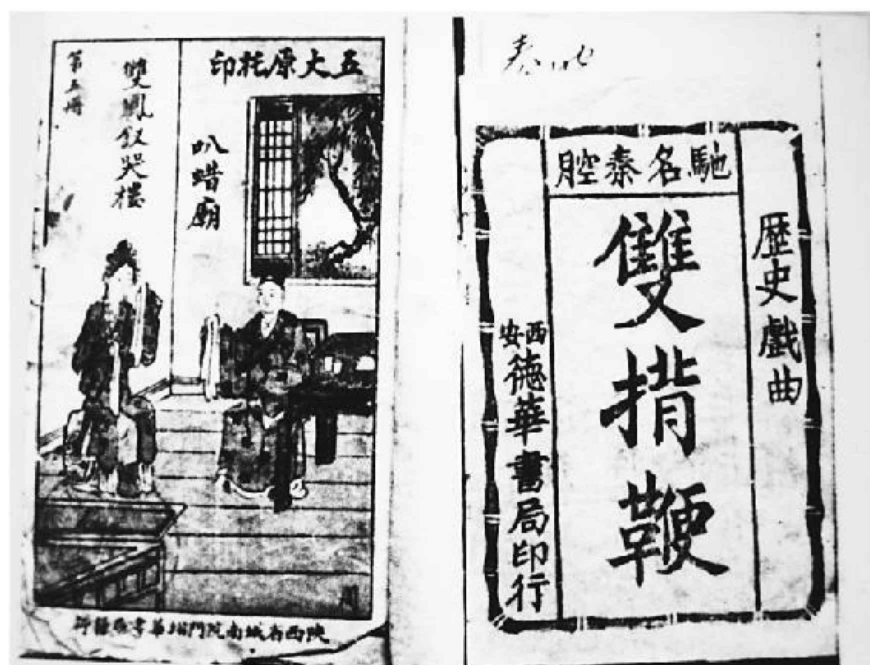
当代南方大量的皮黄戏剧种中，至今还保存有梆子、秦腔、二犯、乱弹、北路、西秦戏等名称，我们以此现象来反观明清之际的陕西境内，因为这些名称见诸记载，的确都在明末清初，是否也表明，陕西境内的秦腔或梆子腔流播，在外地人看来（包括现有已知的文献记载）一定是如此多种多样呢？至少在同一时期，秦腔不会是一种面貌，必然是一个较复杂的局面，要不然，别处的剧种缘何要有那么多不一致的名称。这也说明，各个年代的艺人对于自己演唱的艺术形式，称呼千差万别，同时我们也不否认，其中有些虽然名称不同但实际是指称同一事实的可能。不过这一方面，通过对南方有关剧种的分析比较，基本是可以厘清其中的交叉关系的。

然而，长期以来学者们皆据今西北五省之秦腔剧种逆推上去，以为陕西地区仅有单一声腔之秦腔或梆子腔流行，实应作重新检讨之必要。吕亦非先生数十年前即为此说明：

> （梆子腔）从地域看，大体包括陕西、晋南、陇东一带，均属西北之范围，从这一地区民间音乐风格、色彩来看，它不同于我国广大地区使用的清乐音阶和雅乐音阶所形成的音乐，俗称苦音、花音的民间音乐即如此。前人以秦腔概括这种特点是无可非议的。但是如果今天我们把具有这一地区特点的不同形式的民间音乐，如民歌、说唱音乐等都当作梆子腔，那显然是不妥的。即使戏曲，也非全属梆子声腔，需要从它的音乐结构加以区分，否则，就好像自古到今这一带仅有一种梆子腔而无其他了。



陕西省艺术研究所藏秦腔刻本抄本

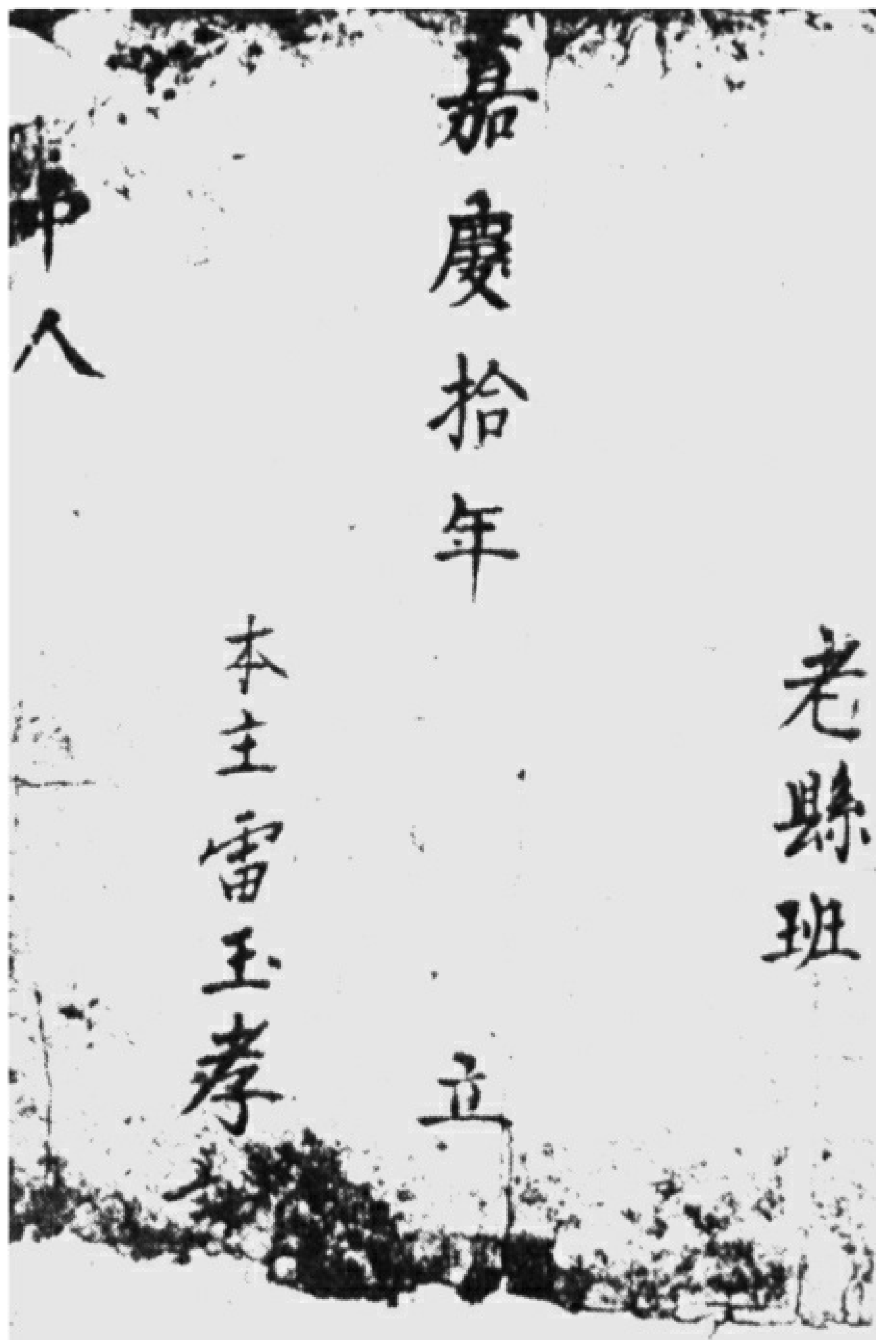


陕西省艺术研究所藏秦腔刻本抄本

事实上，陕西境内（主要在关中地区）流传过二黄戏。王绍猷《秦腔记闻》中写道：



陕西省艺术研究所藏秦腔刻本抄本



同州梆子《画中人》抄本封面

二黄腔，盛行于西安、泾、原一带，及商洛五属。清末叶，因京剧勃兴，故称秦中二黄曰本地二黄，或曰土二黄。余警备渭北驻军泾、原时，蒲城张东白先生（甲午举人）由省归里，道经防次，住数月，爱观剧，好谈斯道，谓“二黄戏起自陕西，由古时之黄旛绰调御黄冠体调混合一体，古调翻新，歌之曰二黄腔。今人谓起自黄冈、黄陂者，要皆皮相之谈，难免臆造之嫌”。其说近是。余髫龄时，外曾祖党占元擅长弦板道情各技，所领之皮影，即唱此腔，颇似二黄，曲部中有党天屏者（名孝廉党同贤之子），熟习道情调，善箫笛（人呼之为和管笛灯影，盖黄冠体之转音也），谓其父详述此事：“曩时此剧秦地盛

行，后因关中大饥，艺人多数流亡于商洛五属，逐渐东出武关荆紫，或经漫川关至均陨一带，又有顺汉水东下，流落襄樊，杂以鄂音襄腔者，故名之曰汉调。”其说更近情理。今观齐如山先生据证详考，所著中国戏剧源自西北一文，有云：“今之皮黄，亦由陕西皮影蜕化而来。”基于以上各说，今之京剧未始非秦中二黄之余波，流为汉调，杂以徽、秦、晋、豫之音，输入燕蓟者，几经衍变而蔚为大观也。

王绍猷所见，光绪年间，西安各县的徽班十分盛行，其所歌唱，于秦地的二黄基本没有差别，还有像小红、大红、金蝴蝶、银蝴蝶等非常有名的旦角，都是当时可以进京进宫演出的，确实，光绪年就有陕西二黄名伶赵清平、吴宝卿进宫献唱的记录。辛亥革命年，与西安易俗社同时创立的枌榆社，影响很大，他们演出的秦中二黄，间杂有许多徽调在内。

如此，我们再以台湾乱弹之古路戏为例，进一步求证。

吕锤宽先生在《北管古路戏唱腔源流考》中，通过北管古路和今西北地区流传之秦腔的音阶及板式的对比，认为北管古路戏的板腔曲调，与现在的秦腔并无关系。其实，这个结论并不新鲜，只是吕氏又找到了一个证明“有两个秦腔存在”的事实而已。吕先生的研究还为我们提供了戏曲交流的进一步的事实，他说：

古路戏又称福路、旧路，以往都猜测该命名法在台湾形成，以相对于另一种稍晚传入的新路戏曲。不过如透过琉球御座乐的比较研究，我们发觉明末清初由中国传入琉球而保存于该地的宫廷音乐，其音乐内容与台湾北管大体相同，音乐系统中并有“古罗罗”与“新啰啰”的名称。据此，则又显示古路与新路的相对性名称，可能在传入台湾之前就已经存在。

从这个事实来看，明末清初，古路戏的祖地陕西，梆子腔内部业已分化，因此也就有论者所考察后认定的梆子腔极为不同的现象（一为曲牌体，一位齐言体，但都名曰梆子腔）。不过自此以后，无论哪种形式当各自沿不同的路径去发展，流变。

又从北管古路戏的剧本来看，《车王府曲本》所保存的乱弹剧目与北管古路戏剧目相同者不少，如《送荆娘》（北管戏常见的为《送京娘》或《送妹》《赵匡胤千里送京娘》）《王英下山》等；其供奉的祖

师亦是西秦王爷。吕氏虽没有指出西秦王爷具体何指，但在西田社制作的《台湾戏曲》网络里，所介绍乱弹戏祖师西秦王爷与庄王并列来看，此西秦王爷非老郎莫属。

再如其使用语言，一般称为官话或戏语，对台湾一般观众而言，这种语言相当难以理解。因为，它其实是变质京音、带湖广音的中州韵。其戏曲角色有“上六大柱”与“下六大柱”之分，与汉调二黄的“十门脚色”极为接近。其唱腔发声，分为“粗口”（本嗓）与“细口”（假嗓）两类，亦有“公调”与“母调”，也就是皮黄戏所称的“生腔”与“旦腔”。

事实上，秦腔的传播远超我们的想象。吕锤宽先生已指琉球有御座乐，假如史料没有什么问题的话，我们还可见到一则乾隆时期崇尚花部戏曲的理学大师焦循的一条记录，他在《剧说》卷六引明姚旅《露书》云：

> 琉球居常所演戏文，则关中子弟为多。其宫眷喜闻华音，每作，辄从帘中窥。谯天使，恒跪请典雅题目。如《拜月》《西厢》之类，皆不演；即岳武穆破金，班定远颇虏，亦以为嫌；唯《金钗》《姜诗》《王祥》之属，则所常演，每啧啧叹华人之节孝云。

王绍猷举关中大儒刘古愚、张东白的论著，另外范紫东在《乐学通论》中也有类似论述，我们应知道在陕西境内曾经有过土二黄或靠山黄。周贻白先生也在其文章中反复提到：

现在西安、泾阳、三原一带及商洛五属，尚有所谓本地二黄，或名土二黄。

也就是说，至少在1949年前后，西安地区仍然还有一定数量之本地二黄戏班存在。这也在陕西省剧目工作室1958年5月绘制的《陕西剧种分布图》中得到证实，图中在三原、泾阳两县区中明确标有汉调二黄字样。又据《陕西省戏曲志•西安市卷》记载，1989年2月间，西安戏剧志编委曾召集西安尚在的数位20世纪20年代西安二黄班社的老艺人进行座谈并录音。梆子、二黄在关中一直并行不悖，只是由于外在的某种力量，形成了一种单一腔调留存的现象。

而梆子腔在其发展过程中，其自身也有相当变化，那就是在戏曲在其流播过程与外来因素碰撞后而起的某些变化，这是文化发展的必然。如果再和后期的山陕梆子结合起来考察，我们从中看到了突变，这个突变发生的时间，目前认定当以西安梨园会馆石碑碑文所显示的时间为界，即以1807年前后为一次重大的转折。

无论是此秦腔，还是彼秦腔，它们都渊源于深厚文化底蕴的陕西地区，流传至远，影响至今，它们相伴而生，互相融促，是中华戏曲繁荣阶段的产物，见证了戏曲在明清时期的鼎盛局面。

史籍中有关秦腔的记载，则更体现了戏曲自身发展的特征，包容变化，你中有我，我中有你，是亘古不绝、绵延万里的丝绸之路上不同文化、文明相互接触、碰撞、融汇，熔于一炉的美的历程，它所拥有的现代魅力永不衰绝，永远生机勃勃。

秦声自远而近，弦歌不辍，依然在陕西乃至西北地区，浑然不断，它必然也会在未来的发展变化中，一任其兼容并包的性格，重新熔铸，传承不已，文脉永续。

尾声

匆匆一览，到此作结。

言不尽意，因本书意旨、篇幅所限及本人力不能逮，只是于戏曲万花筒中撷取西地秦腔一朵斑斓之花，借风摇曳，得以窥见戏剧中所见的外来文化于本土之上的交融。故再三强调，本书并非探讨秦腔发展起源的戏曲史问题，而是从文化交流、影响上，发现戏曲如何在秦地生长，以及探讨秦腔生成的土壤、环境等条件，是着眼于文化背景等层面的列举，而非厘清起源的路径。总结以下几点，既是自己心得，也是想与读者们、专家们、同好们特别交代与共同探讨的。

第一，关于变文。变的关键是其字义该作何解？似以单纯的汉语字义难以充分表达，它是地道的从丝路而来翻译的外来词汇，那么它的含义就很重要；另外，敦煌文献在20世纪初横空出世，敦煌学乃随之兴起，所遗留下的这一大量唐宋时人变文卷子等，极为珍贵。借此，长安与敦煌的关系，也要的重点表述。荣新江说：

> 长安是唐帝国的首都，是物质文化和精神文化汇聚之都。……敦煌位于帝国的西陲，是一个规模不大的城市，但由于地当中西交通的孔道，成为丝绸之路上的重要文化和贸易中心。由于唐代留存的文献中有大量产生在长安，而敦煌得天独厚地留下来莫高窟精美的壁画和藏经洞丰富的文书，使得我们对于两地文化交流的探讨有 了可能。

不错，有许多事实也可以作为例证：如（1）敦煌莫高窟第220窟贞观十六年（642）的题记和所绘帝王图，就出自唐朝初年长安的画样；（2）敦煌保留的沙洲僧人悟真大中五年（851）入朝时与长安两街大德

唱和的诗集写本；（3）长安大安国寺僧道建和尚在沙洲大云寺宣讲玄宗新撰《御注金刚经》，此前，武则天亦向各地颁送《大云经疏》，敦煌自不例外；（4）《宋高僧传》卷六《唐京师西明寺乘恩传》记载：敦煌归义军政权对远隔千里的首都长安“会昌灭法”后的佛教复兴运动给予强有力的支持，等等。归根结底，中古时期，从长安到敦煌这一文化通道至关重要。它不仅是丝绸之路的首要干线，也是佛教等外来文化进入汉地后逐步融入的路径。

第二，丝绸之路上，并非全是佛教的影响。尚有大量西域音乐进入，另外唐人所谓三夷教（祆教、摩尼教、景教）也对中原有巨大影响。如摩尼教，众所周知，摩尼教与佛教在教义和实践中常常被人混淆。梅维恒指出：“到1237年（南宋理宗嘉熙元年）左右，变文被归属于异端的摩尼教。更糟的是，这是佛教化的摩尼教。”这说明，仅说中国戏曲受佛教影响显然不够，因之冠之以丝路文化比较切合。更何况，大量进入中原的西域音乐，包括乐器，有的属于波斯文化，显然不属印度渊源之中。变文的被打击，但是在民间的口头演艺中却顽强存活下来。“非常有趣的是，变文之名甚至留存于口头演艺中直至20世纪初。在老北京，有一个叫南方妓院的娱乐场，那儿的艺人据说来自中国南方。……最有趣的是他们的宝卷演出，南方叫宣卷，北方叫唱变文。这后一名号如何保存了五个朝代直到20世纪是一个谜。”

第三，贯穿中国戏曲史始终的目连戏，留在北方的一支更为古老。目连戏是佛教传入中国，由转变直接转换为戏剧表演的重要形式，最早出现在北宋的都城汴梁，连演数日不辍，其中所承袭的不仅包括佛赞的七字句，而且目连戏之所以壮大，更是因为其紧紧依附于民间佛道传统融汇的民俗节日活动，目连戏的表演给戏曲带来丰富的舞台表现，如剧目与各种杂耍技艺。目连戏大戏小戏中均有表现，北方多在皮影小戏中，因之，关中皮影特别引人瞩目，迄今仍十分活跃。华阴老腔皮影是本书关注的焦点，其起源形成、演出体制以至新时代的转化等，都具有相当文化价值，正如华阴本地学者王忠亮、党安华先生一篇综述老腔艺

术的文章标题一样，令人回味：《从渭河号子演绎出的影戏神话》。但是，笔者在分析板腔体出现要远早于曲牌体的论述中，关于如何转换成板式，它也是遵循中国戏曲发展的一般规律，主要依据王依群先生的观点，但是提出要从三方面重新解读，不可偏废，拿来实用。本书特别强调王依群先生的学说是不可分割的一个有机体。

第四，变文系统之外，唐宋杂剧同样在关中存在，当前最重要的出土文物为韩城盘乐宋墓杂剧壁画，以及西迄关中西府的五代梁李茂贞墓伎乐砖雕、五代周冯晖墓乐舞砖雕等。这些重要的戏曲文物展示出来的是陕西和中国戏曲具有同样的发展路径，没有特殊。特殊之处在于陕西民间的影戏中，或谓历史上之傀儡戏。正像孙楷第先生曾经说的那样："秦腔演剧，虽不知始自何时，然其声自明以来，即与南北曲并行，似其来源悠远，上有所承，绝非晚近始出者，而观其词之句法体格，实与讲唱经文变文中之偈赞为近，疑其声本一系。"

第五，关于秦腔中的主奏乐器，梆子和胡琴，很有意思，它们既是文化交融的充分表现，也是秦腔后来分途的重要标志。好像乍一融合即告分手，无非是作为探讨梆子与皮黄声腔的一种路径而已。梆子、皮黄均属板式变化体，且同出一源。陕西境内第二大戏曲声腔剧种汉调二黄即属于皮黄声腔，据考察它竟是由西安逐渐被排挤出去的，因而想再次说明，关中故地早有二黄腔流传，只是不被关中父老相识而已。

秦腔源出西北，展现西部风情，其传播区域正好叠加于古老的丝绸之路之上，融汇了东西文化充分交流的因子，活力四射。在明清时代，传播大江南北，跨洋渡海；秦腔又属于梆子腔，是中国戏曲文化发展到一定阶段的必然产物，在中国戏曲的发展、形成过程中起到重大的推动作用，而所有的这一切，正与它处于东西文化交流的大通道——丝绸之路上具有紧密联系。它的出现和传播，一方面是丝路文化的产物，同时又是中国戏曲本身包容性的象征。

参考文献

历史文献资料

1.《洛阳伽蓝记》，[北魏]杨衒之撰，杨勇校笺，中华书局2018年版

2.《开元天宝遗事十种》，[唐]郭湜等著，上海古籍出版社1985年版

3.《资治通鉴》，[宋]司马光编著，中华书局1956年版

4.《宋史》，[元]脱脱等著，中华书局1977年版

5.《唐会要》，[宋]王溥撰，中华书局1955年版

6.《云麓漫钞》，[宋]赵彦卫著，中华书局1996年版

7.《唐摭言》，[五代]王定保撰，三秦出版社2011年版

8.《入唐求法巡礼行记校注》，[日]圆仁撰，小野胜年校注，白化文等修订校注，花山文艺出版社1992年版

9.《南部新书》，[宋]钱易，中华书局2002年版

10.《东京梦华录（外四种）》，[宋]孟元老等著，中华书局1962年版

11.《事物纪原•小学绀珠》，[宋]高承等著，上海古籍出版社，

1990年据日本长泽规矩也编《和刻本类书集成》第二辑影印版

12.《李卓吾评西游记》，[明]吴承恩著，上海古籍出版社1994年版

13.《扬州画舫录》，[清]李斗，中华书局1960年版

14.《缀白裘》（全六册），[清]钱德苍编，中华书局2005年版

15.《长生殿》，[清]洪昇著，徐朔方校，人民文学出版社1983年第2版

16.《广阳杂记》，[清]刘献廷著，中华书局1957年版

17.《双梅影闇丛书》，[清]叶德辉，海南国际新闻出版中心1998年版

18.《历代诗话续编》，丁福保辑，中华书局1983年版

19.《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1959年版

20.《民国京昆史料丛书》（全8辑），学苑出版社2008年版

21.《中国戏曲志•陕西卷》，中国ISBN中心出版1995年版

22.《中国大百科全书（戏曲•曲艺卷）》，中国大百科全书出版社1983年版

23.《陕西省戏剧志》（全11册），鱼讯主编，三秦出版社1996年版

24.《敦煌变文集》，王重民等编，人民文学出版社1957年版

25.《敦煌遗书论文集》，王重民著，中华书局1984年版

26.《隋唐五代音乐史料》，吉联抗辑译，上海文艺出版社1986年版

27.《元明清三代禁毁小说戏曲史料（增订本）》，王利器辑录，

上海古籍出版社1981年版

28.《明清戏曲珍本辑选》，孟繁树、周传家编，中国戏剧出版社1985年版

29.《清代燕都梨园史料（正续编）》，张次溪编撰，中国戏剧出版社1988年版

30.《枕碧楼丛书》，沈家本编，知识产权出版社2006年版

31.《清代北京竹枝词（十三种）》，路工编选，北京古籍出版社1982年版

32.《西安秦腔剧本精编》（全68册），政协西安文史委员会等编，西安出版社2011年版

33.《明清秦腔传统曲目抄本汇编》（全17册），顾善忠主编，敦煌文艺出版社2016年版

34.《陕西汉剧剧目》（全4册），范惜民主编，陕西安康汉剧团编印（内部）2003年版

35.《敦煌石窟全集9.报恩经画卷》，敦煌研究院段文杰主编，上海人民出版社2001年版

专著

1.《中国小说史略》，鲁迅著，上海古籍出版社1998年版

2.《中国俗文学史》，郑振铎著，作家出版社1954年版

3.《插图本中国文学史》（上、下），郑振铎著，上海人民出版社2005年版

4.《新旧戏曲之研究》，佟晶心著，中国戏剧出版社2015年版

5.《傀儡戏考原》，孙楷第著，上杂出版社1953年修订第2版

6.《也是园古今杂剧考》，孙楷第著，上杂出版社1953年版

7.《孙楷第文集•沧州集》，孙楷第著，中华书局2009年版

8.《孙楷第文集•沧州后集》，孙楷第著，中华书局2009年版

9.《李家瑞先生通俗文学论文集》，王秋桂编，学生书局（中国台北）1982年版

10.《古剧说汇》，冯沅君著，作家出版社1956年版

11.《中国戏曲研究资料初辑》，欧阳予倩编，艺术出版社1956年版

12.《戏曲笔谈》，赵景深著，中华书局1962年版

13.《丝绸之路与西域文化艺术》，常任侠著，上海文艺出版社1981年版

14.《话本小说概论》，胡士莹著，中华书局1980年版

15.《戏曲小说从考》，叶德均著，中华书局1979年版

16.《敦煌变文论文集》，周绍良、白化文编，上海古籍出版社1982年版

17.《车王府曲本研究》，广东人民出版社2000年版

18.《元代杂剧艺术》，徐扶明著，上海文艺出版社1981年版

19.《元明清戏曲探索》，徐扶明著，浙江古籍出版社1986年版

20.《元杂剧研究》，[日]吉川幸次郎著，艺文印书馆（中国台北）1987年版

21.《陈寅恪集》（13种14册），三联书店2009年第2版

22.《唐代长安与西域文明》，向达著，三联出版社1957年版

23.《碑铭所见前秦至隋初关中部族》，马长寿著，广西师范大学出版社2006年版

24.《陈垣学术论文集（一）》，中华书局1980年版

25.《燕乐三书》，[清]凌廷堪、[日]林谦三等著，黑龙江人民出版社1986年版

26.《任中敏文集》，王小盾，陈文和主编，任中敏著，凤凰出版社2013年版

27.《古典小说与传统（李福清汉学论集）》，[俄]李福清著，中华书局2003年版

28.《董每戡文集》，广东高等教育出版社1999年版

29.《宋金杂剧考》（订补本），胡忌著，中华书局2008年版

30.《宋金杂剧概论》，景李虎著，广东高等教育出版社2011年版

31.《中国古代戏剧形态研究》，黄天骥，康保成主编，河南人民出版社2009年版

32.《傩戏艺术源流》，康保成著，广东高等教育出版社2005年7月第2版

33.《京剧声腔源于陕西》，束文寿编著，太白文艺出版社2013年版

34.《山西乐户研究》，项阳著，文物出版社2001年版

35.《中国戏剧简史》，董每戡，商务印书馆1949年版

36.《山西戏曲碑刻辑考》，冯俊杰编著，中华书局2002年版

37.《昆曲与民俗文化》，王廷信著，春风文艺出版社2005年版

38.《昆曲与人文苏州》，顾聆森著，春风文艺出版社2005年版

39.《昆曲与文人文化》，刘祯、谢雍君著，春风文艺出版社2005年版

40.《戏曲音乐研究》，何为著，中国戏剧出版社1985年版

41.《戏曲音乐散论》，何为著，人民音乐出版社1986年版

42.《乐户：田野调查与历史追踪》，乔健、刘贵文、李天生著，江西人民出版社2002年版

43.《山陕商人与梆子戏》，刘文峰著，文化艺术出版社1996年版

44.《晋商、移民与戏曲》，张春娟著，中国书籍出版社2018年版

45.《中国戏剧起源》，李肖冰、黄天骥等编，知识出版社1990年版

46.《西域戏剧与戏剧的发生》，曲六乙、李肖冰编，新疆人民出版社1992年版

47.《唐代佛教》，范文澜著，人民出版社1979年版

48.《隋唐佛教史稿》，汤用彤著，中华书局1982年版

49.《唐代宗教信仰与社会》，荣新江主编，上海辞书出版社2003年版

50.《中古夷教华化丛考》，林悟殊著，兰州大学出版社2011年版

51.《敦煌吐鲁番文书与丝绸之路》，姜伯勤著，文物出版社1994年版

52.《敦煌乐舞壁画研究》，郑汝中著，甘肃教育出版社2002年9月

53.《佛教寺院与唐代小说》，李艳茹、李瑞春著，人民出版社2014年版

54.《光明的使者——摩尼与摩尼教》，马小鹤著，兰州大学出版社2013年版

55.《从波斯到中国：摩尼教在中亚和中国的传播》，王媛媛著，中华书局2012年版

56.《龙坡论学集》，台静农著，辽宁教育出版社2000年版

57.《中国戏曲跨文化研究》，[新西兰]孙玫著，中华书局2006年版

58.《戏曲与浙江》，洛地著，浙江人民出版社1991年2月

59.《词乐曲唱》，洛地著，人民音乐出版社1995年8月

60.《中国古代戏剧史》，唐文标著，中国戏剧出版社1985年版

61.《中国戏剧文化史述》，余秋雨著，湖南人民出版社1985年版

62.《中国古代音乐史稿》，杨荫浏著，人民音乐出版社1981年版

63.《中国古代服饰研究》，沈从文著，上海书店出版社2002年版

64.《戏曲源流新论》，曾永义著，文化艺术出版社2001年版

65.《戏曲源流新论（增订本）》，曾永义著，中华书局2008年版

66.《戏曲腔调新探》，曾永义著，文化艺术出版社2009年版

67.《中国板式变化体戏曲研究》，孟繁树著，（中国台北）文津出版社1991年版

68.《新花部农谭》，周传家著，花山文艺出版社1991年版

69.《“行”与“停”的辩证——中国古典戏剧流变及形态论》，麻国均著，中国戏剧出版社2003年版

70.《中国戏曲史研究》，黄仕忠著，中山大学出版社1997年版

71.《中国戏曲文化》，周育德著，中国友谊出版公司1995年版

72.《中国戏曲文化史》，刘文峰著，中国戏剧出版社2004年版

73.《杂剧形成史》，刘晓明著，中华书局2007年版

74.《秦腔研究论著选》，陕西省艺术研究所编，陕西人民出版社1983年版

75.《梆子声腔剧种学术讨论会文集》，山西人民出版社1984年版

76.《梆子声腔剧种讨论文集》，三秦出版社1989年版

77.《秦腔音乐》，安波记录整理，新文艺出版社1955年版

78.《秦腔史稿》，焦文彬主编，陕西人民出版社1987年版

79.《中国秦腔》，苏育生著，上海百家出版社2009年版

80.《中国秦腔史》，杨志烈、何桑著，陕西旅游出版社2003年版

81.《华东地方戏曲介绍》，新文艺出版社1953年版

82.《戏曲声腔剧种研究》，余从著，人民音乐出版社1990年版

83.《秦腔音乐概论》，吕自强著，太白文艺出版社1997年版

84.《秦腔音乐概论》，王正强著，人民音乐出版社1995年版

85.《戏曲音乐概论》，武俊达著，文化艺术出版社1999年版

86.《戏曲音乐史概述》，庄永平著，上海音乐出版社1990年版

87.《20世纪戏曲音乐发展的多视角研究》，刘正维著，中央音乐学院出版社 2004年版

88.《豫剧源流考论》，韩德英、赵再生选编，中国民族音乐集成

河南省编辑办公室1985年

89.《河北梆子简史》，马龙文、毛达志著，中国戏剧出版社1982年版

90.《论梆子腔》，常静之著，人民音乐出版社1991年版

91.《蒲剧史魂》，墨遗萍著，山西文化局戏剧工作室编印1981年

92.《绍兴戏曲史》，罗萍著，中华书局2004年版

93.《秦腔戏散论》，王学秀著，敦煌文艺出版社1990年版

94.《秦腔散论》，张志峰、孙红瑀著，甘肃文化出版社2014年版

95.《陕西商帮史》，李刚著，西北大学出版社1997年版

96.《文化中的政治：戏曲表演与清都社会》，[美]郭安瑞著，社会科学文献出版社2018年版

97.《中国小说戏曲史》，[日]狩野直喜著，江苏人民出版社2017年版

98.《中国戏剧史》，[日]田仲一成著，北京广播学院出版社2002年版

99.《明清的戏曲》，[日]田仲一成著，北京广播学院出版社2004年版

100.《中国祭祀戏剧研究》，[日]田仲一成著，北京大学出版社2008年版

101.《中国近世戏曲史》，[日]青木正儿著，中华书局2010年版

102.《中国地方小戏及音乐之研究》，施德玉著，“国家”出版社（中国台北），1999年版

103.《中国道情艺术概论》，武艺民著，山西古籍出版社1997年版

104.《诸宫调研究》，龙建国著，江西人民出版社2003年版

105.《诸宫调与中国戏曲形成》，吕文丽著，中国戏剧出版社2011年版

106.《诸宫调概说》，朱平楚、朱鸿著，陕西人民出版社1994年版

107.《中西戏剧文化交流史》，李强著，人民音乐出版社2002年版

108.《戏曲优伶史》，孙崇涛、徐宏图著，文化艺术出版社1995年版

109.《宋元乐妓与戏剧》，王宁著，中国戏剧出版社2003年版

110.《唐代变文》，[美]梅维恒著，杨继东、陈引驰译，中西书局2011年版

111.《绘画与表演》，[美]梅维恒著，王邦维、荣新江、钱文忠译，中西书局2011年版

112.《图像与文本——汉唐佛经叙事文学之传播研究》，李小荣著，福建人民出版社2015年版

113.《中国戏曲文化概论（修订版）》，郑传寅著，武汉大学出版社2003年版

114.《古代戏曲与东方文化》，郑传寅著，武汉大学出版社2007年版

115.《目连戏研究》，朱恒夫著，南京大学出版社1993年版

116.《目连戏》南戏源流与声腔形态研究？，石生朝、黎建明著，文化艺术出版社1994年版

117.《中国民间目连文化》，刘祯著，巴蜀书社1997年版

118.《中国民间目连文化》（增订本），刘祯著，北京时代华文书局2015年版

119.《戏曲学论》，刘祯著，学苑出版社2013年版

120.《方言与中国文化》（第2版），周振鹤、游汝杰著，上海人民出版社2006年版

121.《地方戏曲音韵研究》，游汝杰主编，商务印书馆2006年版

122.《线戏简史》，黄笙闻著，人文杂志社出版（内图批字）1999年版

123.《合阳跳戏》，史耀增主编，合阳县文体广电局编印2017年

124.《中国影戏与民俗》（修订版），江玉祥著，四川人民出版社2015年版

125.《影戏》，李跃忠著，中国社会出版社2009年版

126.《中国影戏与民俗》，李跃忠著，大象出版社2010年版

127.《关中影戏叙论》，梁志刚著，大象出版社2013年版

128.《国外中国古典戏曲研究》，孙歌、陈燕谷、李逸津著，江苏教育出版社2000年版

129.《佛教与中国文化》，张曼涛主编，上海书店1987年版

130.《佛教与中国文学》，张中行著，安徽教育出版社1984年版

131.《佛教与中国文学》，孙昌武著，上海人民出版社1988年版

132.《陇影纪略》，赵建新著，中国社会科学出版社2007年版

133.《甘肃民间皮影艺术》，陆志宏著，黑龙江美术出版社2002年版

134.《中古中国与外来文明》，荣新江著，三联书店2014年版

135.《中国民间小戏》，张紫晨著，浙江教育出版社1995年版

136.《北管古路戏的音乐》，吕锤宽著，“国立”传统艺术中心（中国台北）2004年版

137.《中国地方小戏之研究》，施德玉著，学海出版社（中国台北）1999年版

138.《板腔体与曲牌体》，施德玉著，“国家”出版社（中国台北）2010年版

139.《目连戏与佛教》，凌翼云著，广东高等教育出版社1998年版

140.《周贻白戏曲论文选》，周贻白著，湖南人民出版社1982年版

141.《中国戏曲论集》，周贻白著，中国戏剧出版社1960年版

142.《程砚秋戏剧文集》，程砚秋著，文化艺术出版社2003年版

143.《秦腔音乐论文选》，王依群著，陕西摄影出版社1994年版

144.《华山老腔（音乐集成）》，杨甫勋编著，中国文化出版社2008年版

145.《华阴老腔》，杨甫勋编著，陕西人民出版社2011年版

146.《华阴老腔剧本选辑》，华阴市政协文史委员会2011年

147.《韩城市文物志》，三秦出版社2002年版

148.《韩城秧歌》，雷达、屈海浪等主编，三秦出版社1993年版

149.《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》，陈海涛、刘慧琴著，商务印书馆2006年版

150.《从长安到马尔罕——粟特人在中国的文化遗迹》，荣新江、

张志清主编，北京图书馆出版社2004年版

151.《撒马尔罕的金桃——唐代舶来品研究》，[美]薛爱华著，吴玉贵译，社会科学文献出版社2006年版

152.《从中亚到长安》，罗宏才主编，上海大学出版社2011年版

153.《中国戏曲发展史》（全四册），廖奔、刘彦君著，山西教育出版社2003年版

154.《宋元戏曲文物与民俗》，廖奔著，文化艺术出版社1989年版

155.《西秦腔新探》，柴车著，西安，油印本，1984年版

156.《海陆丰戏见闻》，吕匹著，花城出版社1999年版

157.《乾隆时期北京剧坛研究》，陈芳著，文化艺术出版社2001年版

158.《艺野知见录》，任光伟著，春风文艺出版社1989年版

159.《中国戏曲史钩沉》，蒋星煜著，上海人民出版社2010年版

160.《李啸仓戏曲曲艺研究论集》，李啸仓著，中国戏剧出版社1994年版

161.《中国戏曲发展史》，李啸仓著，中国戏剧出版社2012年版

162.《湖北戏曲声腔剧种研究》，方光诚、王俊著，中国戏剧出版社1996年版

163.《长江戏曲》，路应昆、海震著，湖北教育出版社2005年版

164.《宜黄诸腔源流探》，流沙著，人们音乐出版社1993年版

165.《中国音乐史》，[日]田边尚雄著，陈清泉译，上海书店1984年版

166.《唐代音乐史的研究》，[日]岸边成雄著，梁在平、黄志炯译，中华书局（中国台北），1973年版

167.《东亚乐器考》，[日]林谦三著，人民音乐出版社1962年版

168.《五代冯晖墓》，咸阳市文物考古所编著，重庆出版社2001年版

169.《五代李茂贞夫妇墓》，宝鸡市考古研究所编著，科学出版社2008年版

相关论文

1.《中国影戏略史及其现状》，顾颉刚著，《文史》第19辑，中华书局编辑出版

2.《中国戏曲声腔研究新探》，姚艺君，《中国音乐（双月刊）》2018年第3期

3.《明清陕西商贾流寓与扬州秦腔文化流行区》，张健，《中国历史地理论丛》 2011年第2期

4.《论梆子腔在秦地之外的传播》，朱恒夫，《戏曲研究》2015年第2期

5.《基于文化地理学视角的秦腔文化起源与扩散》，方嘉雯，《人文地理》2013年第3期

6.《梆子腔唱腔旋律的基本特征》，杨予野，《乐府新声（沈阳音乐学院学报）》 1984年第1期

7.《苦音研究：牵一发而动全身的理论课题》，杨善武，《中国音乐学（季刊）》2000年第3期

8.《秦中剧种漫笔》（上、下），王绍猷，《陕西文史研究丛刊》

（第一、二期，1986、

1987）

9.《我们读到的是“元”杂剧吗——杂剧在明代宫廷的嬗变》，[荷兰]伊维德，宋耕译，《文艺研究》2001年第3期

10.《梆子声腔源流探》，吕亦非，《戏曲艺术》1986年第1期

11.《关于苦音音阶形成的探索》，吕冰，《音乐研究》1985年第2期

12.《苦音研究：牵一发而动全身的理论课题》，《中国音乐学（季刊）》2000年第3期

13.《傀儡戏与地方戏关系考探》，《戏曲研究》第66辑

14.《漫议目连戏渊源及其在中国文化史中的地位》，任光伟，《戏曲艺术》1992年第2期

15.《中国宝卷的形成及其演唱形态》，车锡伦，《敦煌研究》2003年第2期

16.《山西河东地区宝卷及音乐研究》，杨永兵，《天津音乐学院学报（天籁）》2012年第2期

17.《山西河东“劝善”的历史源流与当代传承》，卫凌，《中国音乐（季刊）》2009年第1、2期

18.《宝卷与道情关系论略》，王定勇，《文化遗产》2015年第4期

19.《梆子腔渊源形成辨析》，海震，《戏曲研究》第64辑

20.《又名“二簧腔”的胡琴腔——乾隆时期“二簧腔”辨析》，海震，《戏曲艺术》 1999年第3期

21.《陕南秘藏类书》通百本《初探》，黄笙闻，《戏剧（中央戏

剧学院学报）》1994年第2期

22.《从西府秦腔探源古“西秦腔”》，赵家瑞，《当代戏剧》2007年第2期

23.《管窥“西秦腔”之西秦及声腔衍化》，李志鹏，《宝鸡社会科学》2008年第2期

24.《关于“皮黄合流”一说的种种疑问》，丁汝芹，《戏曲艺术》1993年第2期

25.《再论梆子腔的起源于转型》，陈文革，《戏曲研究》2013年第2期

26.《重拾乾嘉年间京师流行“秦腔”的话题》，陈文革，《中国戏曲学院学报》2013年第3期

27.《伴奏乐器与戏曲声腔的发展探微》，陈慧雯，《交响——西安音乐学院学报（季刊）》1996年第4期

28.《关于二十世纪诸宫调的整理与研究》，龙建国，《文学评论》2003年第6期

29.《佛教俗讲、转变伎艺与宋元说话》，潘建国，《上海师范大学学报（社科版）》 1999年第9期

30.《20世纪以来秦腔研究综述》，辛雪峰，《渭南师范学院学报》2014年第10期

31.《山陕会馆与秦腔传播》，宋俊华，《文艺研究》2006年第2期

32.《论戏曲的传播与戏场——以花部“江湖本”为视角》，白海英，《戏曲艺术》 2010年第3期

33.《会昌法难及其疑问之破释》，于辅仁，《五台山研究》1994年第1期

34.《秦腔史料新得——清代秦腔刻本三十种简介》，刘文峰，《当代戏剧》1985年第3期

35.《清代戏曲抄本叙录》，朱恒夫，《文献》1997年第4期

36.《滚调与中国戏曲体式的嬗变》，朱万曙，《戏剧艺术》1998年第3期

37.《从》歧路灯《看“花雅之争”》，赵智旻，《艺术百家》2003年第3期

38.《江西二黄调》滚楼《及其它》，谷剑东，《戏曲艺术》1989年第2期

39.《湖南“目连戏”演出本辩证》，文忆萱，《艺海》2002年第4期

40.《宋前目连故事的流变及其文化阐释》，刘杰，《敦煌学辑刊》2009年第1期

41.《西域戏剧文化东向探迹》，廖奔，《西域研究》1995年第4期

42.《佛教与中国皮影戏的发展》，康保成，《文艺研究》2003年第5期

43.《傀儡戏略史》，廖奔，《民族艺术》1996年第4期

44.《陇东岁时风俗调查报告》，赵献春，《张家口师专学报》2003年第1期

45.《河湟皮影戏展演中的口头程式》，赵宗福，《文艺研究》2000年第4期

46.《关于俗讲的几个问题》，刘铭恕，《郑州大学学报》1980年第4期

47.《从梵剧到俗讲——对一种文化转型现象的剖析》，廖奔，

《文学遗产》1995年第1期

48.《论中原官话汾河片的归属》，王临惠、张维佳，《方言》2005年第4期

49.《弃笛取琴——剧种主奏乐器更替的轨迹》，高敏，《中国音乐》1995年第4期

50.《陕西民间音乐宫调体系初探》，李武华，《交响——西安音乐学院学报》1994年第2期

戏曲刊物

1.《戏曲研究》，中国艺术研究院戏曲研究所编

2.《中华戏曲》，山西师范大学戏曲文物研究所编

3.《中国古代小说戏剧研究》，甘肃兰州城市学院中国古代小说戏剧研究所编

4.《艺术界》，陕西省艺术研究所

5.《艺术研究荟录》，陕西省艺术研究所编

6.《戏史辩》，胡忌主编，中国戏剧出版社

7.《艺坛》，蒋锡武主编，武汉出版社、上海书店出版社等

后记

距离上一本书，已有四五个年头了。

人生无常，韶华易逝。这五年间，有许多计划中的事情要做，可是忽然就生病了。

按我的计划，是想再继续探讨秦腔问题，正好，刘祯老师从北京打来电话，问有没有兴趣做一个地方戏与中国文化的课题，他并不知我生病，我也没有告诉他。这个课题是求之不得的事情，于是，就十分乐意地接受了。

那时在病的初期，我想自己可以一天一天慢慢地做，因为手头积攒的资料够多了，而且身边有许多朋友与我常探讨这些问题，总是乐观的心境。纲目很快就写出来，自己就循着这个思路慢慢构思。

大意是，秦腔两个字的含义一定要回到原点。众所周知，秦腔首见于明末清初的南方，是外部对流传到当地一种戏班所唱戏曲的印象。它既然是那个时代的叫法，那么它就指称的是那个时代的事实，是源于陕西的这种戏剧在流播过程中必然存在的现象。中间虽然经过坎坷，最大的是来自官方不断的禁演，所以，它转变过不少，发生过不少变化。它的传播之路实际也是交流之路，时至今日，有时也分辨不清究竟谁是谁的。同理，在秦腔的发生地区，也是如此，有外面的戏剧进来，它们相互吸收融汇，也有变化在内。包容性正是戏曲的最大的特征。所以，对我来说，考察陕西内部戏曲的流动、变化，也是整体把握分析中国戏曲

史的一个办法。

不过，限于我的业余身份，日常工作又忙，再加上身体不好，所以，只有慢慢地循着自己读书而来的思路去发现。把这一点一滴记下来，就是这本书。其中错漏、间断、不连贯当是自然，敬请读到的人谅解并指出来，以待今后的改进。

纲目在生病期间即拟好，直到身体渡过难关，也赶上出版社催稿，即与刘祯老师沟通。刘老师一方面叮嘱注意身体，一方面指出问题所在。特别惊异的是，在谈好这件事情之后，江苏人民出版社张延安先生立即就寄来合同。这下，就不得不又重新修订纲目，重新起步了。

万事开头难，写引言的部分，颇为艰辛，正是三夏酷热，单位、家里来回奔波，在路上边行边思，三易其稿，终成目前这一版。虽不满意，无奈时间紧促，又不能凝滞于此，只有继续前行。以待时日，再做修订。引言之后，下来写作相当顺畅，一日不多，两三千字，然后歇息。就这样，断续三月，基本告成。

特别致谢的是台湾戏曲学者施德玉教授，蒙她引见，拜会享誉两岸的戏曲史学大家曾永义先生。约八年之前，公事跨海去台湾，春日里抵达台北的时候，街道绿意盎然、花香扑鼻，车人井然有序，打探问路，人皆彬彬有礼，颇有古风。与施德玉教授早相识于刘祯老师主持的地方戏与昆曲学术会议，斯时已熟读其大作《中国地方小戏之研究》，幸得花开时节又逢君。她亦顺遂我愿，引路拜会曾先生及戏曲音乐博士吕锤宽先生。电话中她笑意盈盈地告诉我大佬们答应一见，不容我表达兴奋与谢意，她更详尽指明如何搭乘捷运，哪一站倒车、哪一站下，上来后什么方位走多少米，进台大一个偏的小门，不厌其烦。我记得清清楚楚，自己踏着夜色，从街边一个侧门走进了台湾大学校园内，夜晚的灯火中，似乎在桐花掩映的小径上，逆着三三两两而出的学生阵，浅浅地到了鹿鸣宴。施教授门口等着，领着穿过喧闹的大堂，进入一个安静的小间，四五人围坐，曾先生居上。曾先生关于戏曲源流新论的书，摩挲

至散，启益良深。也因而有这本书中关于板腔体戏曲形成的重新细致爬梳，多得益于曾先生书中著名的“八问”，更得益于施德玉教授《板腔体与曲牌体》的新著，吕锤宽先生关于西秦戏与台湾北管的文章，令人浮想联翩，茅塞顿开。多年以后才想起鹿鸣堂问学的那个春风沉醉的夜晚竟成本书最早的溯源。该是多么的感谢！

自己辛苦不说，还连累家人，尤其妻子，陪我到乡下考察，好在关中地方狭长，东西相贯也才八百里，交通方便，一两日路程而已。要感谢的人很多，感恩父母，其间母亲生病也仅是看望而不是陪同，多谢弟弟一家；感谢华阴张富强先生、党安华先生以及敬如老师的杨甫勋、王忠亮老先生，没有他们的帮助，我对老腔终会如世人一般浅尝辄止；感谢刘祯老师，当书稿完成时再去省图核对文献，才发现《中国民间目连文化》又出增订版，惊喜的是附有大量目连戏资料图片，径自为用；感谢何桑大姐，是她特准我进入神秘而宝藏一般的陕西省艺术研究所资料室查阅有关资料；感谢兄弟一般情谊的同事赵景辉，一起奔波在陕西省诸多考古工地的日子殊难忘怀；感谢兰州王萍教授、年轻有为的传媒老总董朝池不辞辛苦制作部分图片等等，最后要感谢者，当属身边其他亲人、同学、同事、朋友，以及无数的不相识的、帮助我渡过难关的人。

这本小书，也是奉献给你们的！

焦海民

2018年11月21日，小雪前一日



中国戏曲艺术与地方文化丛书 主编 刘祯

汉剧与汉派文化

陈志勇 著

江苏人民出版社

版权信息

书名：汉剧与汉派文化

作者：陈志勇

出版社：江苏人民出版社

出版时间：2020-04-01

ISBN：9787214242228

目录

总 序

中国戏曲具有悠久的历史、独特的魅力和深厚的群众基础，是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体。近年来，习近平总书记把弘扬优秀传统文化提到一个新的高度。2015年7月国务院印发了《关于支持戏曲传承发展的若干政策》，强调“坚持扬弃继承、转化创新，保护、传承与发展并重，更好地发挥戏曲艺术在建设中华民族精神家园中的独特作用”。戏曲的传承、保护与发展是一项系统工程，是现在和未来包括“十三五”期间文化发展的重要内容。中国戏曲是极具魅力的表演艺术，这种魅力在于它与观众的密切性，遂多须臾难舍之情；这种魅力还表现为中国戏曲所具有的生命力，古希腊、古罗马戏剧仅存斑驳风蚀的剧场残石断壁，古印度梵剧也遗响难觅，世界三大古老戏剧文化中，只有中国戏曲顽强地活在舞台上，活在观众中，这才是真正的艺术，穿越时空而魅力不减。中国戏曲有它的发展规律，繁衍滋长、起落更迭、此消彼长、雅俗交替，终至花部乱弹，各地方戏剧种遍地开花，浸入社会的每个角落、每处细胞，荷载着文化思想和道德教化的使命担当。

“百花齐放”使戏曲获得新生，进入21世纪以来的非遗保护和对弘扬优秀传统文化的倡导，使得作为非遗保护对象的戏曲再次启航，不断丰富百姓的精神生活，回归民间民俗，体现传统的厚重与隽永，承载现实的使命和责任。据原国家文化部2017年12月26日全国地方戏曲剧种普查数据，截至2015年8月31日，全国共有348个剧种。这个统计数字令人振奋，是2001年5月18日昆曲艺术被列入联合国教科文组织非遗代表作以

来，特别是国家启动和实施非物质文化遗产保护措施的一个重要指标。

“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划和编撰，正是基于这样一种深邃和广大的背景，是贯彻和落实上述国家目标而做的尝试和努力。本丛书以体现戏曲的地方性、民间性为宗旨，以颇具特色的地方戏为切入点，找到它与传统文化、地方文化、民俗文化、宗教文化之间历史联系的最佳透视角度，在突出戏曲艺术地方色彩的同时，挖掘、展示它与传统文化、地方文化的历史渊源和精神内涵，让人们真正了解、认识非物质文化遗产——戏曲的历史形态和现实生态面貌，从而更具体、直观和深刻地认知我们的传统文化和地方文化，并关注传统戏曲向现代戏曲的文化转型，着眼社会和学界共同关注的问题，力求从不同的角度，全面、系统地反映地方戏曲剧种和地方文化的不解之缘和最新研究理念。

有别于以往专注于对戏曲本体的研究，该丛书的视角是文化。我们知道，每个剧种有其鲜明的地域特色，它的孕育和形成是地方文化和艺术交流融合的产物，是历史的凝结，是地方艺术，也是地方文化，是地方文化活态的一张名片，因而极具历史价值、文化价值和艺术价值。文化视角可以让我们从一个更为广阔和深刻的维度，去剖析、认识和理解戏曲剧种和戏曲艺术。考虑到以往人们对小剧种和民间戏剧的忽略，以及它们在非物质文化遗产中的价值和意义，我们在挖掘大剧种有特色选项的同时，对小剧种和民间戏剧给予了更多关注。

本丛书主要的着眼点和期待实现的创新性体现为：

一、确立和回归戏曲的文化属性。戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。以前人们的研究，多关注它的艺术特性，这固然是戏曲的重点和本体，但缺乏对剧种整体的文化认识。戏曲剧种在走向精致化的同时，也走向了狭隘。对于地方剧种，文化是其第一属性，本丛书的视角就是恢复和重建对戏曲这一根本属性的理解。

二、真正认识戏曲的民间本质。戏曲是一种舞台艺术，也是一种大众艺术，是这两种艺术的叠加。在非遗保护之前，我们更看重前者、强化前者，这造成戏曲发展某种程度的舍本逐末，远离民间，远离观众，致使戏曲危机不断。而无疑，民间才是哺育戏曲的沃土。

三、剧种之别，不仅是艺术的、表演风格流派和音乐方言的，更是文化的，尤其是地方文化。地方文化对于剧种的形成和剧种风格特色的确立，具有深层的、精神性指标价值，对戏曲和剧种的文化读解，会有一种比较全面、系统的文化生态视野和宏观把握。

四、一个剧种与地方文化的关系不是单一的，而是复合多元的。但无疑，属地文化与此剧种的关系最具代表性，应该以属地文化为论述主体，兼涉其他文化，客观反映其与该剧种的关系，而非选择性地有意拔高或贬抑，应该是该剧种与属地文化及其他文化的共生共融。

本丛书力图兼顾学术与通俗、戏曲与文化、历史与现状、民间与文人、专业与普及，作者均为在该剧种领域有专业研究成果的学者，以青年学者为主。他们思想活跃，学术功底扎实，既有丰厚的文献基础，又有专业精神和开阔的文化视野，依托学术研究之基础，深入浅出，雅俗共赏，旨在为国内外读者奉上一套较为全面反映中国戏曲剧种和地方文化精神内涵的高质量文化丛书，架起一座非专业人士、普通读者走向戏曲艺术的“津梁”。

刘 祯

2018年7月于北京

绪 论

2006年，汉剧被列入第一批国家级非物质文化遗产名录，从此意味着汉剧进入非遗保护的国家序列，受到更为广泛的关注。一直以来，在武汉人心目中，汉剧被视为最能代表汉派文化的传统文化遗产。汉剧在武汉地区流传四百年，不少武汉人是听着汉剧腔调、看着汉剧表演长大的，汉剧已经渗透到武汉人生活的方方面面。然而，如果说汉剧是汉派文化的一张名片，则我们需要在学理层面科学地界定何谓汉派文化。

一、“汉派文化”概念的提出

民国时期，多以“荆楚文化”“江汉文化”指称楚地文化，未见学者使用汉派文化这一名词来具指武汉文化。

汉派文化是近年参照京派文化、海派文化而提出的一个概念。它源自2004年12月，时任武汉市长的李宪生率调研组分赴重要文化旅游景点、古迹遗址、文明社区调研时，所提出要在科学发展观的指导下审视和规划城市的发展，立城市之根，铸城市之魂，强城市之基，扬城市之韵。李市长调研期间，相关部门还举行了“彰显城市个性文化座谈会”，出席会议的专家学者提出要彰显武汉个性“城市文化”的建议。次年年初，《武汉市文化发展规划（2004—2010年）》发布，正式提出“江汉汇通、楚风汉韵、兼容并包”为内涵的汉派文化一词。这个概念的诞生，隐含着武汉当地政府、机构和学者对自己生活的城市予以观照的意味，是城市文化自觉、文化自强的产物。

同年出版的《2005年武汉文化发展蓝皮书》，对《武汉市文化发展规划（2004—2010年）》提出的“江汉汇通、楚风汉韵、兼容并包”十二字汉派文化特征有进一步的阐释。“江汉汇通”既言其“九省通衢”之特殊地理位置，同时也指明武汉文化具有“码头文化”的某些特质；“楚风汉韵”言明汉派文化的历史传统和传承；“兼容并包”点明武汉位居华夏之中，总汇南北、中西文化之特质。《蓝皮书》归纳汉派文化的三个特征，既有宏观形貌特征的描述，也有具体特征的描述，这些特征与“南北汇中”的武汉区位优势、“直爽崇德”的武汉人性格一道在历史的长河中熔铸、凝聚为一种文化品质。同年，湖北省社会科学院课题组在《江汉大学学报》发表题为《振兴汉派文化的战略思考》的论文，进一步提

炼汉派文化的内涵，全面探索“振兴汉派文化战略”的必要性和可行性。文章给出了汉派文化的准确定义：“汉派文化是指依托武汉而有着长期历史积淀至今仍通过各种文化载体、民俗习惯和人们交往方式等‘活’在当下或隐或显地表现出来的富有江城特色的城市文化。”至此，汉派文化作为一个专有名词得到各个社会阶层的接纳，学界也基本达成共识：汉派文化不是武汉地域文化、武汉文化的同义词汇，而是特指经过历史沉淀的武汉文化中的精华部分。

二、“汉派文化”内涵的界定

汉派文化作为形而上的文化命题，具有丰富的精神内涵以及时代、地域特征。不同学术背景的学者，会从不同角度和立场来审视汉派文化，赋予它独特的意涵，故而“市民文化”“码头文化”“平原文化”等不同说法横空出世。但也有学者持着审慎的态度，结合武汉城市的发展史尤其是近现代历史，认真探索汉派文化的缘起、传承和变迁规律，总结出基本符合实际的定义及内涵。

湖北省社会科学院的专家认为“汉派文化占地缘交通之利，得时代风气之先，挟文化交流之势”，故而形成了独有的精神特质和性格特征，即“敢为人先的开创开拓精神，吞吐万方的兼容并包精神，与时移易的更化变革精神，融会贯通的综合创新精神；具有务实与浪漫相统一、浑厚与精明相统一、谨重与灵活相统一、持守与通变相统一的特征；有着刚毅、明敏、洒脱、练达的品性”。他们对汉派文化内涵的界定，尽管有稍显空乏之嫌，但却基本总结出武汉这座城市，尤其是武汉人在近两百年所形成的品质个性。

袁北星着眼于武汉和武汉人在近代化进程中的独特建树，在《客商与汉口近代化》一书中将汉派文化归结为“商业性、创造性、开放性、多样性”四种特质，他对汉派文化的精神特质作了具体阐释。

1.商业性

“汉派文化具有深刻的创富意识。悠久的商业传统造就了汉派文化的商业品味，积淀成为一种蕴含着核心价值观的精神血脉，同时又充分

体现了务实进取的商业精神。”

2.创造性

“汉派文化秉承丰富的创新智慧，传承楚文化的创造勇气，特别是随着辛亥百年的历史演进，汉派文化展现出敢于挑战陈腐的文化精神，演绎着引领潮流、敢为人先的探索和激情，进而发展为开拓进取、首创开新的历史传统。”

3.开放性和多样性

“汉派文化饱含开放的包容精神。从国内商业重镇，到通江达海的商业都会，汉口在长期的开放过程中，面临着种种文化的汇聚与碰撞，形成了一种包容、融通的文化气场，营造出了一种海纳百川、交融并存的文化氛围。”

袁北星对汉派文化的界定立足于武汉近代化转型，强调近代西方文化的进入对本土文化的冲击和交融，“西方文化给汉口带来的冲击是全方位、多角度和多层次的，是汉派文化演进的重要推动力”，在此基础上对武汉的文化特质予以学术性归纳和个性化表述。

以上各家对汉派文化内涵的表述具有这样几个共性：从地理位置和地域特点上都看重武汉贯通南北中西的港口地位；从历史流程和时间节点上都看重近代武汉的独特意义；从文化碰撞和转型上都看重中西文化的交融和自身创新。

汉派文化总与开放融汇、兼容并蓄、进取创新等字眼联系在一起。这种融汇包含着南北文化的交融、城乡文化的交汇、农业文明与商业文化的碰撞、大小传统之沟通等层面的内容。汉派文化“融汇”的特点，也体现于汉剧文化。汉口是长江和汉江的汇合处，是天然的良港，又与城

中城外的千湖水网连接，形成极其发达的水路。发达的水路交通，成就了武汉大商埠的格局。而水路、商路使得汉口成为戏码头、戏窝子，各类剧种、戏班和伶人都纷至沓来，让汉口成为戏曲交流、学习、融汇的大舞台。清代中叶地方戏曲的大繁荣，同样体现于汉口的剧坛上，而汉派文化的开放融汇的品质更是促进了汉剧的大发展，最终出现“四派归一”的盛景。

三、汉剧相关的几个名词释义

汉派文化的这些精神特质，随着武汉这座城市的近代化进程深深沁透到汉剧艺术的每个毛细血管，汉剧亦成为近代武汉历史传统、地域特色、人文精神的典型象征物。故而，有学者认为汉剧是“现在成为最能突现汉派文化特色和创造活力的艺术种类之一”。对于汉剧是如何“突现汉派文化特色和创造活力”，后文有详尽的论述，这里先对本书涉及的几个汉剧名词作一些考述和界定。

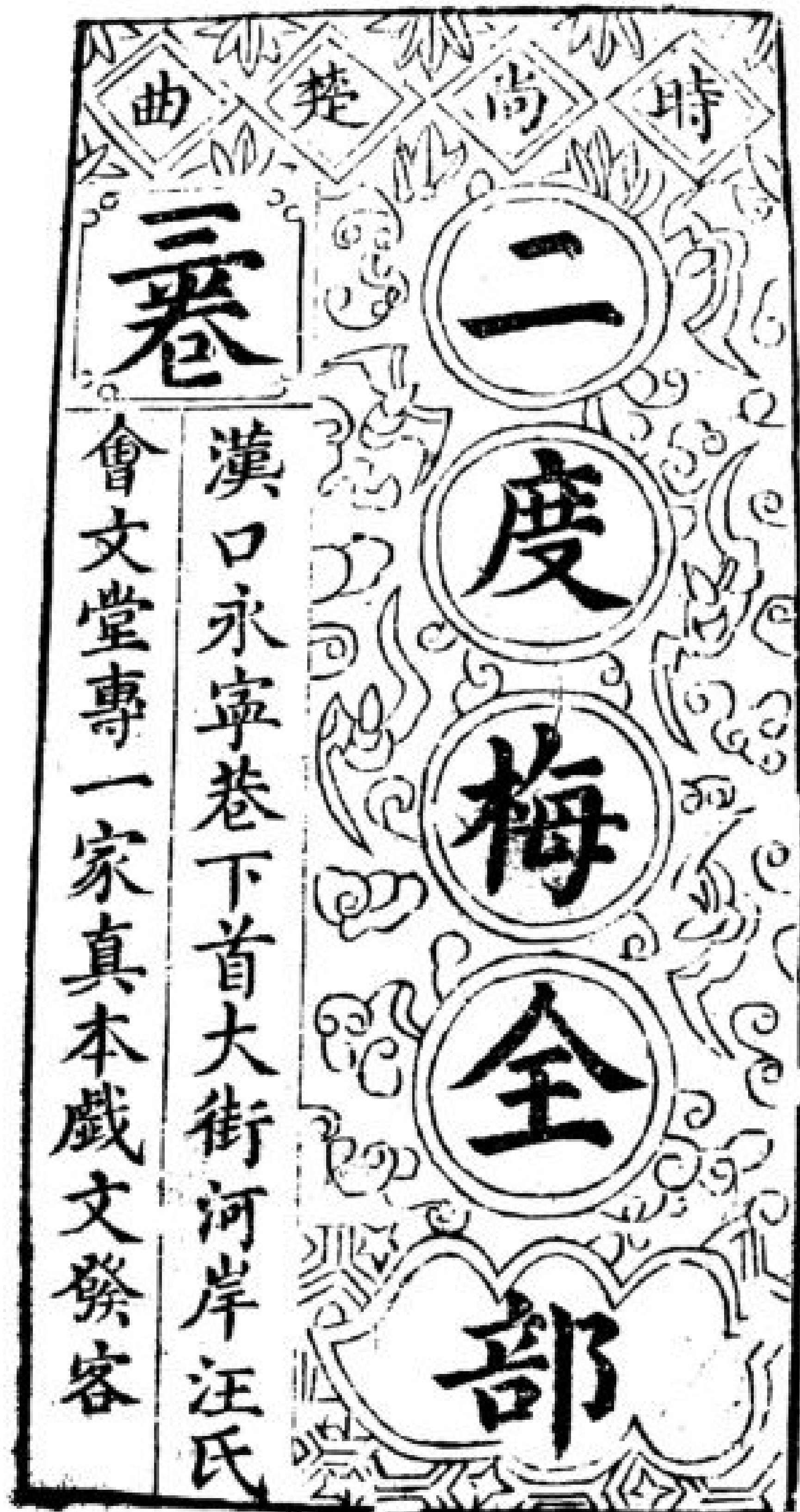
1.楚调

“楚调”作为以楚方言演唱的楚地剧种，最早出现在明万历四十三年（1615）湖广公安人袁中道的日记《游居柿录》中。在沙市的文人宴会上，袁中道和友人一起观看了楚调《金钗记》，演出非常成功，赞叹《金钗记》“可泣鬼神”，堪与李杜诗、南戏之祖《琵琶记》相提并论。此后再次看过当地戏班演出《金钗记》和昆曲《幽闺记》，喟叹“此天所以限吴楚也”。可见当时楚调已经达到很高的舞台艺术水平。此后，在传世文献中陆续出现楚调的记载，表明它已经在明末清初兴起并传衍大江南北。它奠定了后世汉剧基本的演出规范，是汉剧的艺术源头。

明末兴盛于沙市的楚调在清初获得更大范围的传播，逐步与昆腔、秦腔等“时调”融合，终在清中叶的汉口完成皮黄的合奏。直至乾隆年间，合奏的皮黄声腔北上京城，南下粤东，都被称为“楚调（腔）”，延续了明末清初楚调的声腔传统。

2.楚曲

“楚曲”是流行于湖北及周边地区楚调的别称。缩小而言，可视为是楚调剧本的特称（在历史文献中较少以楚曲指代楚地戏曲的情况）。目前在中国艺术研究院藏有5种、台湾历史语言研究所藏有24种道光时期的楚曲剧本，汉口书肆在封面上特意标明“时尚楚曲”（如《二度梅全部》《回龙阁全部》）来吸引读者。



清代“楚曲”《二度梅》书影



清代“楚曲”《回龙阁》书影

3.汉调

以“汉调”称呼皮黄合奏的皮黄声腔，大约在道光年间。道光十年（1830）前后，湖北黄冈、汉阳、江夏等地发生大水灾，一批楚伶如王洪贵、李六、范四宝、朱志学、余三胜、龙德云等为生计而进京搭演徽班。在清道光及其后，多以汉调来称谓皮黄合流的楚调，如崇彝的《道咸以来朝野杂记》在描述徽班进京的情况时说：“盖三庆最早，乾隆八旬万寿，自安徽来京，徽人多彼时所谓新腔，因以前多汉调也。”楚伶带来的家乡戏曲声腔皮黄调，在北京剧坛的影响逐步扩大，至道光末年，楚伶自己掌握了春台、和春等徽班，形成“班曰徽班，调曰汉调”的剧坛新格局。

4.二黄、黄腔

在皮黄声腔体系中，湖北人贡献的是具有地方特色的声腔二黄，当楚伶将之带至北京，京城人直接称其为“二黄（腔）”“汉调二黄”，抑或简称为“黄腔”。早期进京汉调，因已融合了西皮腔，故具有“高而急”的特点，于是《都门杂咏》以“时尚黄腔似喊雷”来总结汉调的特点。道光二十五年（1845）初刻本《都门纪略》也有“近日又尚黄腔，铙歌妙舞，响遏行云”之类似的说法。但很快，余三胜等楚伶对黄腔作了改革，使之更加雅致。震钧《天咫偶闻》卷七记录了进京汉调的声腔风格演化的轨迹：“道光末，忽盛行二黄腔。其声比弋则高而急，其辞皆市井鄙俚，无复昆、弋之雅。初，唱者名正宫调，声尚高亢。同治中，又变为二六板，则繁音促节矣。”余三胜等楚伶对汉调的变革，使其楚声的地域特征更为鲜明。自此后，由进京楚伶带入京城的皮黄声腔，被北京民众称为“汉调”“二黄”“汉调二黄”或“黄腔”。道光间楚调转称“汉调”“黄腔”，是楚调向皮黄合流的汉调完成腔体演化的重要标志，也是汉调真正成为皮黄声腔代表性称谓的节点。

5.汉剧

1912年，汉剧史家扬铎在《汉剧丛谈》中首次将以汉口为中心流行的演唱皮黄声腔的“汉调”定名为“汉剧”。他说：“自明季楚王中官郎某合皮黄之班为汉剧以来，汉剧之名始得成立，是为汉剧最初时代。”扬铎的这番说辞道听途说，不足为凭，从文献考信的角度而言，《汉剧丛谈》当为汉剧名称的原始出处。

1921年汉口水灾，余洪元率汉剧艺人进京赈灾义演，汉剧公会获得教育部备案，汉剧之名推向全国。1933年广东大埔县人钱热储《汉剧提纲》一书开宗明义：“何谓汉剧？即吾潮梅人所称外江戏也。外江戏何以称汉剧？因此种戏剧创于汉口故也。”受汉剧名称的影响，钱氏即将流传在粤东、闽西地区的“外江戏”界定为汉剧，20世纪50年代全国剧种普查、定名中，为广东汉剧的确立提供了依据。



《汉剧志》书影



《汉剧史研究》书影

从上可见，不同历史时期，汉剧的称谓各不相同。明末清初楚调诞生之后，以兼容并蓄的姿态，不断与昆腔、秦腔及其他声腔发生融合，最终促成与秦腔西皮的合奏，实现皮黄声腔在湖北的合流，完成了楚调向皮黄合流汉调的声腔演化。道光十年（1830）前后，余三胜等楚伶集中进京，带去皮黄合流的楚调“新声”，楚调遂被改称为汉调或黄腔。民国初年，汉剧史家兼票友的扬铎将武汉地区流行的汉调称为汉剧，遂成

为湖北及周边地区皮黄戏的定名。

第一章 汉剧的孕育、形成及近代的繁荣

在中国戏曲的商业演出史上，声腔剧种的发展与戏班的流动密切关联，戏班为了生存总在寻找演出的市场，因此观众群体、经济盛衰成为戏曲发展的关键因素。含载戏曲消费中“钱”与“人”两个核心因素的城市，显然对戏曲存续与衍化起到更为显性而直接的作用。从这个意义上而言，汉剧的发展轨迹甚至可以浓缩为一部向中心城市汇聚的演进史。

第一节 明末清初“楚调”的兴起与衍化

明末清初是南戏声腔浸滋、蘖变和繁衍的重要时期，不同的方音与南戏演出体制相结合，“改调歌之”，衍生出新的地方戏曲声腔。除了明中前期的“四大声腔”外，明末涌现出杭州腔、乐平腔、徽州腔、青阳腔（池州调）、义乌腔、潮腔、泉腔、四平腔、石台腔、调腔等数十种。清初又出现弦索腔、罗罗腔、西秦腔、高腔、襄阳腔等多种声腔，形成南昆、北弋、东柳、西梆四大声腔主导剧坛的新格局。这一时期，以沙市为根据地的“楚调”逐步兴起。

一、《游居杮录》关于“楚调”的记载

在明末清初百余年间，文人笔下频频出现楚调的身影。楚调，顾名思义，是以楚地方音为基础的腔调。江西人魏良辅曾在指导昆腔演唱技法的《南词引证》中指出：“五方语音不同，有中州调、冀州调、弦索调，乃东坡所仿，偏于楚腔。”他强调楚腔独特的语音色彩及行腔方式，是一种与中州调、冀州调、弦索调不同的腔调。尽管还没有足够的证据表明魏良辅论及的楚腔就是一种独立的戏曲声腔，但视楚腔、楚调为一种方音腔调，晚明不少曲家已有明确的认识，如王骥德《曲律》“腔调”就指出：“乐之筐格在曲，而色泽在唱。古四方之音不同，而为声亦异，于是有秦声，有赵曲，有燕歌，有吴歈，有越唱，有楚调，有蜀音，有蔡讴。”楚调在与秦声、吴歈、越唱的对比中，曲调的“音不同”“声亦异”的特性得以凸显。

其实在明末，楚调不但以乐曲腔调的形态而存在，同时也以戏曲声腔的面貌出现于楚地文人的观剧生活的文字记录中。曾做过襄阳太守的

徽州人汪道昆记录了湖广京山人李维桢蓄养家乐的情况，诗题《赠李太史本宁五首》其二云：“独擅阳春楚调工，重开宣室贾生同。虚传骏骨收燕市，转见蛾眉出汉宫。”李维桢（1547—1626），字本宁，湖广京山人。隆庆二年（1568）进士，选庶吉士，除编修，进修撰，出为陕西右参议，迁提学副使。天启四年（1624）拜南礼部右侍郎，升尚书，乞归。《全明散曲》辑录其散曲一套，另从其所撰《南曲全谱题辞》都能看出李维桢是熟知音律的戏曲行家。李维桢自己也曾用“郢曲阳春布，吴歌子夜阑”的诗句来形容参加楚地文士家宴演剧的情景。李维桢和汪道昆诗句中的“郢曲阳春”“阳春楚调”，都透露出当时家乐搬演的就是以楚地方音演唱的楚调戏曲。

对楚调演剧样貌记述更详的是湖广公安人袁中道的日记《游居柿录》，此书记载了万历四十三年（1615）间他在沙市与当地王孙贵族、文士豪客一起观看昆曲、楚调演出的情况。是年二月间，他赴王维南家宴，家乐演出楚调《金钗记》。

赴王太学维南名坮席，出歌儿演《金钗》，因叹李杜诗、《琵琶》、《金钗记》，皆可泣鬼神。古人立言，不到泣鬼神处不休，今人水上棒、隔靴痒也。

袁中道观剧后，将《金钗记》与李杜诗、南戏之祖《琵琶记》同视为文学经典，“皆可泣鬼神”，说明楚调《金钗记》在艺术上达到了相当高的水准。



袁中道《珂雪斋集》书影



扬铎《汉剧传统剧目考证》书影

不久，袁中道又记载他前往西城赴约参加王孙小泉的宴席，王府有自己的“歌儿”，搬演新排的剧目。

> 赴西城王孙小泉席，地较东城为僻，过湘城后湖，宛如村落，人家多茂林修竹。王孙家有歌儿，花径药圃具备，泛舟清渠可数里。夜饮，出小伶演新剧。

次月，袁中道应沅洲王孙的邀请，赴宴观剧。“新到吴伶”搬演的是昆曲《明珠记》。

沅洲王孙早以字来留行，同诸公到江头共饮。是日大风雨，亦不能行，坐中有言新到吴伶，歌曲佳甚，诸公再订明日听歌之约。

诸公共至徐寓，演《明珠》，久不闻吴歈矣，今日复入耳中，温润恬和，能去人之燥竞。谁谓声音之道，无关性情耶？

“久不闻吴歈”数语，说明袁中道在沙市观看的戏剧，或主要限于楚调。昆曲“温润恬和”的腔体属性，使袁中道发出“能去人之燥竞”的感叹。

中秋过后，袁中道又和诸王孙一起宴饮观剧。吴伶、楚班间演，昆曲《幽闺记》和楚调《金钗记》轮番搬上红氍毹。

晚赴瀛洲、沅洲、文华、谦元、泰元诸王孙之饯，诸王孙皆有志诗学者也。时优伶二部间作，一为吴歈，一为楚调。吴演《幽闺》、楚演《金钗》。予笑曰：“此天所以限吴楚也。”

观看完两部经典的名剧，袁中道发出“此天所以限吴楚也”。此语不仅说明昆曲风行全国，更透露出在当时江汉平原的重要城市沙市，楚调已经与昆曲分庭抗礼，各有千秋，进而说明楚调在沙市及周边地区正处于兴盛时期。斯时，不仅有让袁中道等雅集文士赞叹的“可泣鬼神”的楚班，而且有比肩《琵琶记》《幽闺记》《明珠记》的经典剧目《金钗记》。

关于《金钗记》的剧目内容，则有不同说法。

扬铎认为是演周贵生、丘凤娇情事的《碧明镜》。汉剧《碧明镜》，又名《双合家》，演周贵生原聘丘凤娇，岳父丘登高嫌婿贫穷，强令退婚。贵生之父周鉴不允，被丘父诬陷杀人而下狱。周贵生约会凤娇，凤娇赠以金钗，誓不另嫁。丘父再诬陷贵生杀人，逮送县衙。周氏父子，一同被判问斩，凤娇法场哭祭。幸遇定国侯昭雪冤案，释周家父子。欲斩丘登高，贵生代为求情，登高深为感动。周、丘两家和好，贵生与凤娇成婚。

流沙认为是仿效《钗钏记》的《刘孝女金钗记》。祁彪佳《远山堂

曲品》“杂调”著录《刘孝女金钗记》：“全效《钗钏》，何秽恶至此。”《大明天下春》卷八上层题为《刘孝女金钗记》，选有《张子敬钓鱼》。剧演书生张子敬江边垂钓奉亲，有刘孝女随父乘舟赴任，江心落水，为子敬所救。子敬见孝女穷途至极，劝说与其一道归家。

陈历明则推测是潮州出土戏文《刘希必金钗记》同一剧目。《刘希必金钗记》于1975年12月在粤东的潮安出土，演西汉年间，南阳书生刘文龙（字希必）辞别新婚妻子肖氏赴京赶考，临别以半支金钗、半面菱花镜及一只弓鞋为表记。后刘文龙高中状元，因拒曹丞相招婿，被遣护送明妃出使西番，到达西番又被招为驸马。留番邦18年，终被放归故国。汉帝嘉其忠孝，衣锦还乡，凭“三般古记”对认，夫妻团圆。

以上三说，因袁中道日记所载甚简，终难坐实。

二、万历间沙市《金钗记》的声腔归属

袁中道《游居杮录》对万历年间沙市楚调的记载，显示楚调已经在沙市受到文人雅士的欢迎，成为他们置办家乐的理想选择。但此时沙市的楚调是否仅是晚明“一地之声腔”的例案，还是有一定流播范围？是昙花一现，还是在入清后继续存在？此外，楚调具有怎样的声腔属性？与流行沙市的弋阳腔、青阳腔、四平腔等“时调”又有何关系？这些问题都值得深入探究。

《金钗记》是万历间沙市楚调的代表剧目，因为它高超的艺术水平，而被搬上当地王孙文士的堂会，并被袁中道记载了下来。那么，《金钗记》究竟属于什么声腔呢？这个疑问事关楚调在中国戏曲史上，能否以独立的戏曲声腔获得承认的问题。

在声腔归属上，有学者认为《金钗记》就是万历年间沙市流行的青阳腔剧目。事实果真如此吗？青阳腔发端于安徽省青阳县，明代隶池州府，故又谓池州调。青阳腔在嘉靖、万历年间风行一时，传播迅速，如

万历年间福建建阳刊行的《新刻京板青阳时调词林一枝》就将青阳调列为流行的时调，择选经典的折子戏予以刊行。编选者叶志元在书前特意强调："千家摘锦，坊刻颇多，选者俱用古套，悉未见其妙耳。予特去故增新，得京传时兴新曲数折，载于篇首，知音律者幸鉴之。"几乎同时，又出现了江西汝川黄文华精选的《鼎雕昆池新调乐府八能奏锦》，已将青阳腔与昆腔并列于受广泛欢迎和流行的时调。此外，选收青阳腔折子戏的明末戏曲选本还有《新镌南北时尚青昆合选乐府歌舞台》《新选南北乐府时调青昆》等。胡文焕选编于万历二十一年至二十四年间的《群音类选》"诸腔类"，也将青阳腔与弋阳、太平、四平等腔同列。

风靡一时的青阳腔，很快流传到了长江中游的港口城市沙市。袁宏道于万历二十七年（1599）在北京给沙市时任荆关抽分的友人沈朝焕的信中写到，人生有数苦，而身处"南郡地暖"的"兄丈"，就要忍受"歌儿皆青阳过江，字眼既讹，音复干硬"之苦。万历三十年（1602）袁宏道返乡，在描写当时沙市的竹枝词中也批评青阳腔的俚俗："一片春烟剪縠罗，吴声软媚似吴娥。楚妃不解调吴肉，硬字干音信口哝。""硬字干音信口哝"，是当时喜爱昆曲的文人雅士对青阳腔的一致看法。在"公安三袁"邻郡的戏曲家龙膺，在《诗谑》中也有嘲谑青阳腔演出的诗句："弥空冰霰似筛糠，杂剧尊前笑满堂。梁泊旋风涂脸汉，沙沱腊雪咬脐郎。断机节烈情无赖，投笔英雄意可伤。何物最娱庸俗耳，敲锣打鼓闹青阳。"因为青阳腔喧闹以及舞台艺术相对粗陋，被龙膺斥为"庸俗耳"。在《中原音韵问》中，龙膺更是写下了大段鄙视青阳腔的语句："抑且专尚蛮俗谐谑、构肆打油之语，衬礴砌凑为词，如青阳等腔，徒取悦于市井嬛童游女之耳。置之几案，殊污人目，是所谓画虎不成反类狗也。"作为戏曲家的龙膺与"公安三袁"交往密切，他对青阳腔的态度，一定程度上也折射出袁氏兄弟对戏曲艺术的审美取向。

青阳腔尽管很风行，但取材庸俗，行腔干硬，格调蛮俗谐谑，而遭到士大夫的鄙弃，故廖奔先生认为青阳腔虽与昆腔同为广受欢迎的时调，但"隶属的阶层不同，一为民间百姓，一为文人士大夫"，此论甚

是。由此视之，能受到袁中道称赏的楚调《金钗记》，绝不应是腔硬调高、锣鼓喧阗的青阳腔。

万历间沙市的楚调不是青阳腔，那么会不会如有的学者所认为的是流传于此地的弋阳腔呢？弋阳腔因为“错用乡语”，加用滚调，内容浅俗，搬演热闹，很受下层民众的欢迎，流播甚广，在晚明的沙市也聚集了为数不少的弋腔伶人。万历三十七年（1609），汤显祖《赠郢上弟子》云：“年展高腔发柱歌，月明横泪向山河。从来郢市夸能手，今日琵琶饭甑多。”这首诗是为“怀姜奇方及张居谦叔侄”作，姜奇方曾任宣城知县，湖广监利人。张居谦，张居正之幼弟，湖广钟祥人。汤显祖在诗中，引用《北梦琐言》“琵琶多于饭甑，措大多于鲫鱼”的典故，以“饭甑多”来形容来沙市（郢市）献艺的高腔（即弋阳腔）伶人之多。

其实，袁中道兄弟对弋阳腔并不陌生。袁宏道在《瓶史》“鉴戒第十二”中就将弋阳腔与“丑女折戴”相提并论，意谓美妙的时境若唱弋阳戏，就如丑女戴花一样。袁中道《采石度岁记》记载万历间他“从北来入新安”，游太白祠，“舟人有少年能唱弋阳腔者，亦流利可喜”。万历四十一年（1613）三月，袁中道到邻县桃源游玩，就遭遇“张阿蒙诸公携榼宫中，带得弋阳梨园一部佐酒”。既然袁中道对弋阳腔颇为熟悉，那么他不会简单地将楚调与弋阳腔相混淆，况且从艺术形态上看，弋阳腔多用江西土曲，“句调长短，声音高下，可以随心入腔，故总不必合调”，加之锣鼓司节，一唱众和，喜用滚调，与文士追求的宁静舒邈、高雅恬淡的堂会情景也并不相恰。由此看来，为袁中道所推崇的《金钗记》楚调，也不会是俚俗喧阗的弋阳腔。

也有学者认为袁中道所推崇的楚调为四平腔，“这种名为‘楚调’的新声，就是‘四平腔’。——或是‘四平腔’流传于沙市，抑或‘四平腔’在沙市的萌发、演进、形成？！”四平腔最早见载于晚明顾起元《客座赘语》卷九“戏剧”条，“又有四平，乃稍变弋阳而令人可通者”。清初刘廷玑《在园杂志》卷三亦指出：“近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫

腔。”刘廷玑谓四平腔演化自弋阳腔是在近年，虽时间研判上有错误，但裁定四平调的源头为弋阳腔，却是有据可依。关于四平腔的特点，清初李渔讲得很清楚：“弋阳、四平等腔，字多音少，一泄而尽。又有一人启口，数人接腔者，名为一人，实出众口。”据李渔的说法，四平腔特点之一是“字多音少”，音促节密，与昆曲“字少音繁”舒邈的特点，大相径庭。特点之二是一唱众和，有帮腔。此二点，显然都与袁中道《游居杮录》中透露楚调亦如昆腔能“去燥竞”的特点，不相符合。据上所论，我们可以排除万历年间楚调为沙市盛行的青阳腔、弋阳腔和四平腔。我以为，《金钗记》的声腔当属于以楚地方音为基础的、已具独立品质的一种“新声”。

三、明末清初楚调的兴起及与诸腔的融合

楚调在明末跻身于沙市诸腔竞发的剧坛格局，不断向周边传播，与其他声腔相互融合，相互竞争。楚调在向外扩展和传播过程中，自身的腔体特征和戏曲质素渐趋鲜明。

首先，明末清初的曲家、文士，已经能将楚调从周边众多流行的戏曲声腔中区分开来。换言之，楚调已经以独立戏曲声腔的姿态获得社会的广泛认同。

明万历间宋懋澄《九籥集》续集卷十记载：

> 盖天下优人十九出弋阳，故土人好胜，一至于此。吴人云：江阴莫动手，无锡莫动口，岂特弋阳哉？然吴歌楚调不相入如薰莸，彼其相和如东西，司长俱有竞心，都无雍和之雅。又腔曰“乐平”，地属饶州，岂凤游鹤阜，独协八音，以予听之，然欤否也？又其次曰“青阳”，乃南国矣。

弋阳腔、乐平调出自江西，青阳腔（池州调）产自安徽，都是邻省衍生的时调声腔，它们在楚地广泛传播。但宋懋澄却能清楚地将楚调与弋阳腔、乐平调、青阳腔区分开来，从侧面告诉我们楚调自身声腔特性是明晰的。

其次，楚调孕育、繁荣于明末的沙市，逐步向周边扩散影响，说明其具备相当高的艺术水准和传播能力。

明末的沙市能孕育出楚调，首当归功于作为长江港口的独特地理地位，“蜀舟吴船，欲上下者，必于此贸易”，因此“沙市明末极盛，列巷九十九条，每行占一巷。舟车辐辏，繁盛甲宇内，即今之京师姑苏，皆不及也”。此言或有过誉之嫌，但也一定程度描绘出明清之际沙市作为内河重要港口城市的繁荣景象。一般而言，城市经济的繁荣必将促进戏曲文化消费。明末鄂西容美土司田九龄（字子寿），游荆沙时就写下“江汉风流化不群，管弦久向日边闻”，“泽在漫寻游猎迹，台荒空忆管弦秋”的诗句，以记在沙市所见繁盛的演剧面貌。这些记载和袁中道《游居柿录》关于楚调的记录，都充分表明沙市是楚调的诞生地和大本营。

楚调在沙市形成和兴盛后，随着文士的从宦和交游，逐步扩散到周边及更远的地域。其中，“公安三袁”就是很重要的媒介。鄂西容美土司子弟中，田宗文与袁中道关系密切，很有可能将沙市的楚调引入鹤峰土司。虽未见明末容美土司搬演楚调的直接记载，但在清初康熙年间容美土司田舜年家中，田氏父子各有戏曲家班。田舜年的家班，“女优皆十七八好女郎，声色皆佳，初学吴腔，终带楚调；男优皆秦腔，反可听”。“终带楚调”，既可理解为家乐伶人为楚人，带有楚地口音；也可以理解为这班楚伶原先是习楚调的，现在兼习昆曲，唱音难改。如此，在秦腔、昆腔风行的清初，土司田舜年的家乐已经是楚调与昆、秦诸腔竞陈的局面。

事实显示，明末至清初，楚腔已与昆、秦诸调一起，成为一支流播大江南北的重要戏曲声腔。往西，楚调传播至鄂西容美；往东，越过长江，还可以看到楚调传播至鄂东南嘉鱼的情形。《湖北诗征传略》卷三谓：“朱竹垞乃谓：楚调变而至于尹宣子，正音为之扫地，则未免过刻之论也。”朱竹垞，即朱彝尊（1629—1709），清初著名的词人、学

者，号竹垞，秀水（今浙江嘉兴市）人。尹宣子，名民兴，字宣子，号洞庭，湖广嘉鱼人，崇祯进士，官至太仆寺卿。南明王朝灭亡后，返乡归隐，卒于家。尹宣子熟谙音律，致仕后隐居乡里，建造园林，家乐自娱，伶人搬演的就是楚调。尹氏家乐搬演楚调而将“正音（昆腔）扫地”，除透露出尹氏对楚调的喜爱外，也说明楚调腔体具有别于“正音”的方音性质。

楚调往南，传至常（德）、岳（阳）地区。崇祯十六年（1643），巴陵（今湖南岳阳）人杨翔凤有《岳阳楼观马元戎家乐》诗：“岳阳城下锦如簇，历落风尘破聋瞽。秦筑楚语越箜篌，种种伤心何足数。”明末左良玉部将马元戎镇守岳阳多年，军戏艺人所唱演的“秦筑楚语”，显示秦声、楚调同台合流演出。

楚调再往东南方向，传至江西建安。汤显祖《建安王夜宴即事二首》诗云：“征歌一一从南楚，守器累累奉北藩。巧笑旧沾词客醉，博山通晓奉余温。”据《明史》卷一百二“诸王世表三”，建安康懿王朱多㸅万历元年（1573）袭封，二十九年（1601）薨。当时的江右是戏曲中心之一，朱多㸅能从“南楚”引进的“新声”，必为楚地特色之声腔。就当时的情况而言，非勃兴之楚调新声莫属。

通过对以上零星文献的梳理，楚调在明末沙市孕育形成后，主要通过文人雅士的途径，向周边进行传播，扩大影响，逐步演化为一种个性色彩鲜明的地方声腔。

第三，明末清初，楚调独特声腔品格的确立，是与昆腔、秦声诸腔相互融合的过程中达成的。这一时期，楚调成为文士喜爱的戏曲新声，是他们置办家乐的重要选择。

屠隆《长安元夕听武生吴歌》中有“千人楚调谁堪和，一曲吴歈总断魂”的诗句，此诗提及的“武生”是一位唱昆腔水平很高的演员，但从“千人楚调谁堪和”一句来看，楚调已和戏曲声腔吴歈比肩而出，十分

流行。屠隆《集徐翁仍天均馆同叶虞叔》亦载楚调："西园才子风流甚，楚曲吴歌手自调。"屠隆精通曲律，不仅创作过昆腔的《凤仪阁乐府》三种，还酷好弋阳腔，冯梦祯《快雪堂日记》记载，万历二十八年（1590）九月二十八日，"唐季泉等宴寿岳翁，扳余作陪，搬弋阳戏。夜半而散，疲苦之极，因思长卿乃好此声，嗜痂之癖，殆不可解"。尽管冯梦祯不喜好弋阳腔，但屠隆却有"嗜痂之癖"，说明屠长卿是熟谙弋腔的。在屠隆的诗句中反复出现楚调，我们可以推导出这样的结论：其一，屠隆所具备的曲学修养能区分出楚调与弋阳腔，由此亦可旁证上文袁中道笔下的《金钗记》的楚调不与弋阳腔相混淆的结论。其二，楚调与昆曲同时竞演，说明楚调已经广为江浙一带文士所接受，其传播区域进一步扩大。其三，值得充分重视的是，不论是袁中道的《游居柿录》，还是这里屠隆诗句对楚调的记载，它们都是和昆曲同时出现在文人雅士堂会之上，由此揭示出楚调具有接近昆腔"静雅"的特性。

楚调"静雅"的声腔特点，使之在顺治、康熙间昆腔家乐极盛之时，作为一种"新声"而成为文人士大夫家乐的重要选择。清初诗人吴伟业于康熙六年（1667）曾对楚调传播的总体面貌有过描述："方今大江南北，风流儒雅，选新声而歌楚调。"这句话很明确告诉我们，楚调作为一种新兴的戏曲声腔受到文人的高度关注。清初顾嗣立《观迟辰州澹生家乐即席口占四绝》（其二）云："舞袖歌喉变入神，吴愉（歈）楚艳杂西秦。也知世上知音少，时顾筵前顾曲人。"顾嗣立（1665—1722），字侠君，号闾丘，江苏长洲（今苏州）人。康熙五十一年（1712）进士，曾预修《佩文韵府》，授知县，以疾归，博学有才名，著有《秀野集》《闾丘集》。从顾嗣立的诗句可知，澹生家乐为昆腔、楚调、秦腔的大杂烩，楚调已经同其他流行的时调进行着充分的艺术交流。这样的情况还出现于浙江秀水项公定的家乐，李日华《六研斋笔记》卷一载："（项公定）中岁颇娱声酒，尝招余出歌童相侑，备秦、巴、荆、越之音。"此处的"荆音"即指荆州中心城市沙市一带兴起的楚调。楚调与秦腔、川戏、越调一起进入江南文士的堂会，反映出戏曲消

费的新动向。

最能反映这种新动向的是被称誉为“浙中名部”的查继佐家乐“十些班”。毛奇龄《查继佐客淮复买小鹦头自随，短句为寿，或云嘲焉，并命鹦头歌之》组诗（六首之五）云：“旧部能吴舞，新人解楚歌。”查继佐先前所蓄乐部擅长昆曲，而后来改唱楚调，“十些新变楚词耶”。他以楚辞声尾“些”呼歌儿，其“家伶独胜，虽吴下弗逮也。娇童十辈，容并如姝”，而查继佐“数以花舲载往大江南北诸胜区，与贵达名流，歌宴赋诗以为娱”。查继佐家乐改昆腔歌楚调，表明查氏个人爱好的转移。查继佐携歌楚调的“十些班”游弋于贵达名流之间，一定程度上扩大了楚调的影响。江南名流对查氏家乐的接受和喜爱，表明士人阶层对楚调的接纳和喜爱，并折射出楚调新声的兴起已经导致剧坛审美风尚的新变化。

总之，如清代曲学家凌廷堪所总结的“自明以来，家操楚调，户擅吴歈”，楚调在明末清初迅速兴起，已经成为这一时期具有重大影响的新声，对戏曲格局产生深刻的影响。这种影响不仅体现于上层文士家乐戏曲声腔选择的新变化，也体现在文人雅士对楚调艺术品格的定位和重塑，使之成为明末清初戏曲腔系中不可忽视的一支力量。它的存在和壮大、扩散和融合，为清代中叶汉调的形成，奠定了坚实的艺术基础。

四、万历四十三年（1615）：汉剧历史的起点

由于相关文献的稀少，我们很难完整描绘明末清初楚调的艺术品格，但有两点是可以确定的。其一，楚调具有楚地方音的特点。由于孕育地为沙市，而沙市的方音属于北方方言区西南官话，与今天的汉口、常德、岳阳、宜昌、鄂西、重庆等地为同一方言区。古今移民，五方杂厝，外来方言与本地土语互相融合，沙市的方音形成了“咬字轻浅，清亮而不高亢，娓婉而不轻媚”的特点。其二，沙市方音清亮娓婉的特点，赋予了楚调雅正绵邈的声腔属性，与文人雅士家乐堂会演剧的氛围

和境界颇为契合，故受到沙市王孙文士的青睐，从而与昆腔共陈于厅堂氍毹。这也是袁中道感叹“此天所以限吴楚也”的原因所在。

明末清初楚调雅正绵邈的声腔属性，与清中叶叶调元《汉口竹枝词》描绘的“急是西皮缓二黄”中二黄调“缓”的总体特征完全一致。正因艺术血脉的延续，清中叶人们也习惯以楚调称呼已经西皮、二黄合流的皮黄声腔。叶调元《汉口竹枝词》卷四有诗句云：“吴讴楚调管弦催，翠鬟红裙结伴来。除却寒风和暑雨，后湖日日有花开。”范锴《汉口丛谈》亦收录有金粟庵主人的诗：“清扬楚调吴侬让，及见吴侬又如何？寄语双双小红豆，可来此处舞婆娑。”从地方戏曲艺术传承相对稳定性和艺术关联性来看，明末清初流传甚广的楚调，与清中期楚地风行的二黄调血脉相承。

可见，生成于沙市的楚调，从明万历年间至清中叶，并不是断裂的，而是以勃兴的面貌和独立声腔的姿态活跃在湖北、湖南甚至江浙一带，被文人视为一种戏曲新声。流播至大江南北的皮黄声腔，直至清乾隆年间仍被称之为楚调，延续了人们对明末清初楚调（实即二黄腔）的认知习惯和传统，充分凸显了楚调艺术脉络的延续性。明万历年间沙市的楚调，是皮黄声腔中二黄腔的重要源头。换言之，明末孕育于沙市的楚调当就是清代湖北二黄调的前身。故而，汉剧作为楚地孕育的皮黄剧种，其历史应该从袁中道《游居柿录》记载万历四十三年（1615）沙市搬演楚调《金钗记》算起。汉剧的历史，距今刚好四百年。

第二节 清中叶皮黄腔兴盛与汉剧的形成

汉剧的声腔基础是汉调，而汉调与明末清初兴起的楚调一脉相承，二者都是以汉腔方言为舞台语言，故我们主张汉剧的历史可以追溯至袁中道《游居柿录》所记载的楚调演出活动的万历四十三年（1615）。扬宗拱先生主张皮黄合奏正式形成于汉口，时在明末清初，也就是说汉剧的历史从明末清初算起，可谓与我们的观点不谋而合，但他说汉剧的发源地是汉口则不知所据。更值得我们审慎对待的是，楚调又是如何演化为汉调的呢？其中的艺术嬗变之路因文献的匮缺难以讲明，这恰恰是今天谈汉剧历史起点问题受到掣肘的原因所在。清代中叶，昆腔势头衰减，地方戏纷纷崛起，在此背景下，关于汉调的记载逐渐见诸文献，为我们描画汉剧艺术发展的历史提供了材料支撑。故而，根据文献材料，我们暂把汉剧形成的时间裁定在乾隆年间，待有新的材料出现，再予修正。

一、汉剧的形成

讨论汉剧的形成，有必要先简单梳理剧种形成的标志问题。我们知道，起源和形成是两个不同的话题，起源属于发生学的范畴，由孕育到个体的形成可能需要很长时间，而形成到成熟更需再进一阶。剧种的形成，标志一般有二：一是戏班稳定使用本地方言作为舞台唱念语言；二是戏班有较为固定的舞台表演程式，如声腔、脚色体制、艺术流派等。若以第一条作为汉剧形成的标志，那么明末万历年间楚班演唱楚地方言的楚调即可视为后世汉剧的形成，诚如上言，楚调与汉剧之间的艺术演进轨迹难以完全描画清楚，故我们审慎地以第二条标准，特色声腔的确

立，标志汉剧的形成。

汉剧的特色声腔是西皮、二黄，但乾隆年间的汉调，是否已经是合奏的皮黄声腔，则需更为谨慎的考量和论证。过去我们总是把西皮和二黄的合流视为汉剧形成的标志，这个看法恐怕有问题。西皮和二黄是两种不同的戏曲声腔，也许它们同源，二者在板式上有很多相通之处，故而，只要唱念汉口方音，不论是单唱西皮还是单唱二黄，没有谁不将之视为汉剧。这也就是说，西皮、二黄合流极大地丰富了汉调的声腔表现力，但我们不能将皮黄的合流视为汉剧形成的始点，这样人为将汉剧形成的时间推后了。

对于西皮、二黄的来源及二者的合奏时间、地点，存在多种说法，笔者在《百年汉剧研究史：历史、现状与反思》一文中有过详细的介绍，在此不再赘述。需要说明的是，本书将汉剧形成的时间定在乾隆、嘉庆年间，既是传世文献客观记载的反映，也符合这一时期为中国地方戏勃兴的历史实际。更主要因素还有，能够依据现存历史文献将当时汉调流行的情况讲清楚，这也符合“一分证据一分话”的学术原则。

目前来看，乾、嘉时期有关汉调的重要文献主要有三类：

第一类是历史文献，包括文人笔记、日记以及竹枝词。

范锴《汉口丛谈》中有一段关于“荣庆部李翠官”的记载：

> 余曩见江右义宁州虞常泰所作《李翠官小传》云：李翠官，鄂之通城人。幼习时曲于岳郡，居楚玉部，名噪湖之南者数年。去而来 汉，年二十许矣，隶荣庆部。李貌不逾人，然每妆饰登场，观者咸啧 啧称赏，追转喉发声，清圆明秀，高入云表，场下数千人，无或哗者， 出则目迎之，入则目送之，以是李名愈重焉。初荣庆部有台官者，皖 人，容色姣好，善为跌宕跳掷之剧，名擅江汉间。而李以妩媚风流之 技匹之，一时号两美云。尝见其演《杨妃醉酒》《潘尼追舟》，不独丰 致嫣然，且酒后娇憨，船中倥偬之态，描摹毕肖；而《玉堂春》一剧，悲 啼与妩媚俱生，尤臻绝妙。……今荣庆部已散，李亦久死，而翠官名，江汉间犹有道之者。

该书的作者范锴于嘉庆年间旅居汉口，从书中记载著名的汉调戏班荣庆部已散、李翠官也去世多时可以推断，李在汉口的演出活动至少是

乾隆中期的事情。而从他所演的剧目来看，《潘尼追舟》中“别庵”一场系唱二黄，《玉堂春》则以西皮腔为主，此时的汉调已经至少出现了皮黄合班的场面。在湖北省内，各地班社林立，演员众多，观众也表现出很高的观剧热情。

通过范锴的《汉口丛谈》还能了解到，汉口早在乾嘉年间就有著名班社荣庆部和存雅部，名伶有李翠官、台官、双红等。其中谈到李翠官演出时“转喉发声，清圆明秀，高入云表，场下数千人，无或哗者，出则目迎之，入则目送之，以是李名愈重焉”，荣庆部的演出能够吸引数千观众，汉调在汉口的号召力可见一斑。文中谈到李“在汉十余年，所获颇丰”，也从另一个侧面印证了观众对汉调的喜爱。而文中也提到另一位名伶台官“容色姣好，善为跌宕跳掷之剧，名擅江汉间”，可见荣庆部的演出地域很广，在湖北地区很受欢迎。

《汉口丛谈》还记载：“金粟庵主人，有昌恕斋太守。……题余《沤舫诗存》册子，其三云：清扬楚调吴侬让，及见吴侬又如何？寄语双双小红豆，可来此处舞婆娑”（原注“谓韵卿、双红”）。这首诗提到汉调艺人韵卿、双红在唱技上已经达到不让昆曲名伶的水准，充分说明当时汉剧名角已经在全国戏曲版图上占据不俗的地位。

中國方志叢書・華中地方・第三四四號

據 清・范鍇撰 清道光二年刊本 影印

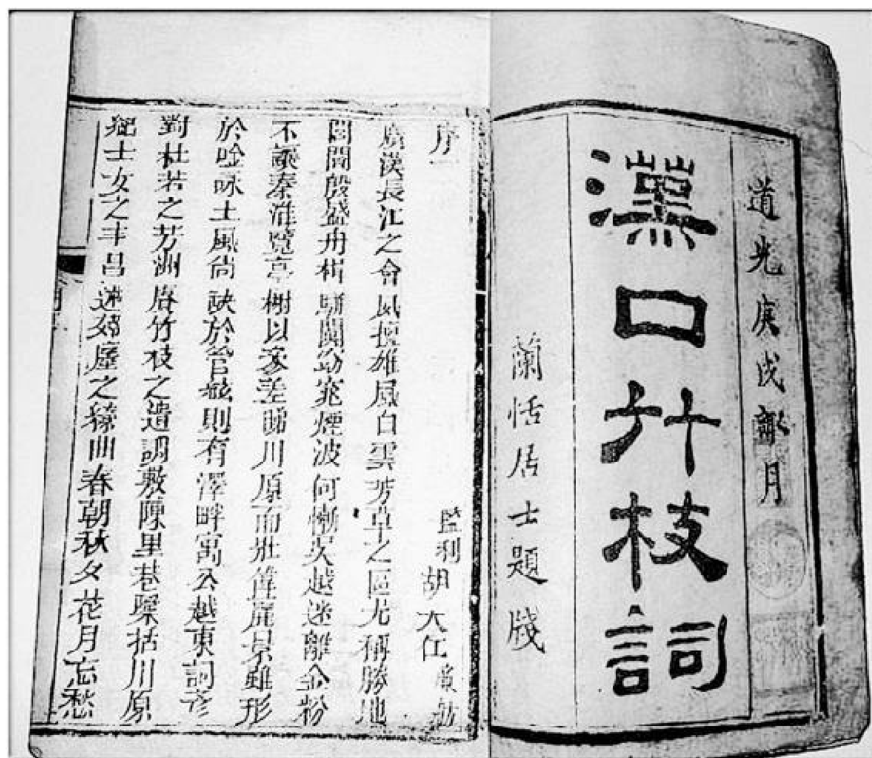
湖北省

漢口叢談

（全）

成文出版社有限公司印行

范锴《汉口丛谈》书影



叶调元《汉口竹枝词》书影

成书于清道光三十年（1850）的叶调元所著《汉口竹枝词》，其中有数首竹枝词是作者道光年间在汉口所看汉剧的真实记录。具体来讲，竹枝词体现出汉剧以下几个重要艺术特征：

第一，板式的基本完备。“曲中反调最凄凉，急是西皮缓二黄。倒板高提平板下，音须圆亮气须长”（原注：腔调不多，颇难出色，气长音亮，其庶几乎）。这一重要的文献记载，说明当时在汉口的戏曲演出中，西皮、二黄已经合奏，而且出现了反调；板式有倒板、平板等，已经十分成熟。

第二，伴奏乐器的组合。“月琴弦子与胡琴，三样和成绝妙音。啼笑巧随歌舞变，十分悲切十分淫”（原注：唱时止鼓板及此三物，竹滥丝哀，巧与情会）。这则竹枝词记载了汉剧的伴奏乐器为月琴、弦子和胡琴，而此正是今天汉剧文场乐器的核心组合。

第三，名班名角的涌现和十大行脚色体制的定型。“梨园子弟众交

称，祥发联升与福兴。比似三分吴蜀魏，一般臣子各般能”（原注：汉口向有十余班，今止三部。其著名者，末如张长、詹志达、袁宏泰，净如卢敢生，生如范三元、李大达、吴长福（即巴巴），外如罗天喜、刘光华，小如叶濮阳、汪天林，夫如吴庆梅，杂如杨华立、何士容）。从这则记载中，我们甚至可以看到戏班中末、净、生、外、小、夫、杂等汉剧独有的脚色。还有一则记录汉剧名角的诗句值得注意：“小金当日姓名香，喉似笙箫舌似簧。二十年来谁嗣响，风流不坠是胡郎”（原注：德玉、福喜俱姓胡）。从这些诗句可以看出，在道光八年（1828）作者重游汉口时，皮黄戏班已经非常成熟兴盛了。

第四，汉剧演出场景的描写。有一首诗描写汉口的后湖地区的野地演戏：“吴讴楚调管弦催，翠鬓红裙结伴来。除却寒风和暑雨，后湖日日有花开。”只要天气条件允许，后湖的楚调演出从未间断过。这一时期，汉口的草台戏班在野地搭台演戏，也能吸引到大量观众。“河岸宽平好戏场，子台齐搭草台旁。浓妆岂为梨园到，半倩郎看半看郎”（原注：野地演戏，谓之“草台”，旁搭高厂以安妇女，谓之“子台”。优伶未到，游女先来，富阃名娼依次而坐，淫词艳曲，荡目动心；浪蝶狂蜂，品香论色。习俗之敝，至此极矣）。指出草台戏班能吸引观众，是看戏同时“品香论色”的陋习所致。后湖是汉剧及其他剧种演出的集中地，施襄《竹枝词》也有记录：“后湖喧闹是三春，把戏新奇影戏真。不怕有人偷看我，归来怕有打围人。”可以说，花鼓戏、影戏及各种民间艺术共同营造出道光、咸丰年间后湖戏剧演出的浓厚氛围，从而客观上促进汉剧艺术的交流和提高。

第五，戏曲民俗生态的反映。有竹枝词写到关帝庙演出酬神愿戏时的情景：“沈家庙里戏酬神，一节入官二百文。求福人多还愿众，戏台押得一包银”（原注：庙供关帝，愿戏颇多。管台者率以一本得钱二百，闻其押银五百两，亦异事也。俗以五百为一包）。由于前来还愿的人众多，演酬神戏的管台者进账颇丰。类似的还有一则写三月二十八日东岳庙前搭戏台演徽戏的诗：“岳神诞日进香来，人海人山挤不开。名

是敬神终为戏，逢人啧啧赞徽台”（原注：东岳庙在旷野，三月廿八庙前搭徽台）。这种特殊节令的聚戏，观众比平日往往多出数倍。

凡此种种，都说明汉皋的汉戏已经发展到很高的艺术水准。从叶调元旅居汉口的时间及“二十年来谁嗣响”等诗句知道，他所记录的当是嘉庆年间汉口汉戏演出的盛况。综合这一时期汉戏成熟的声腔、精妙的表演艺术和广大的演出市场来看，汉调声腔皮黄合奏的时间，应该足可以提前二三十年，即不迟于乾隆年间。

第二类是楚曲剧本29种。

现在最能反映出清代中叶汉口汉调存在的历史文献，是当时一批书肆刊刻的楚曲剧本。这批书肆有三元堂、文升堂、文雅堂等多家，家数之多充分说明剧本需求量之大和汉调观众群体庞大，剧本的刊印之多更折射出汉调在当时演出的繁盛。今天还能看到这些书肆刊印流传下来的剧本有29部（包括10个长篇和19个短篇），随着时间的流逝，这些存留下来的楚曲剧本也许是那个时代所上演众多剧目中的一部分。在楚曲剧本的封面上，书肆特意标明“时尚楚曲”（《二度梅全部》）以此来吸引读者，“时尚”二字表明汉调的盛行正当其时。这些楚曲剧本都来自名班台本，书肆在封面特意标识：“会文堂名班戏文：本堂不惜工资精选名班戏本发客不误，所有引白、唱词、过场、排子、介断，圈点清白，戏班一样。”（《辕门射戟》封面）

轅門射戟 上

漢鎮

本堂不惜工資精選名班戲本發客悧

所引白 唱詞 過場 排子 介斷 劇點滑白 戲班一樣

會文堂名班戲文

凡商賜顧須認本堂字號方是真本

棧寓漢口永寧巷下首河岸巷內便是

清代汉口书坊刻本“楚曲”封面

六郎昇天

洪洋洞全圖

漢口

永寧巷下首大街河岸巷內

會文堂者班戲文發客不悞

“楚曲”《洪洋洞》书影

汉口会文堂等书肆强调戏本与名班所唱台本的本真性，其实透露出汉调已经出现了大批名班。众所周知，名班群体的出现绝对是数量和时间沉淀的产物，没有相当大基数戏班和相当长时间，一定数量的汉调名班是难以脱颖而出，并受到汉口及周边观众追捧的。乾隆、嘉庆时期29种楚曲还客观呈现出一末至十杂的脚色体制，这与成熟时期汉剧的行当规范完全一致。脚色、戏班和唱念语言等核心艺术要素的确立，充分说明该时期汉剧已经形成并在汉口及周边极为盛行。

第三类是现存早期皮黄戏的曲谱。

潘仲甫先生在中国艺术研究院图书馆发现清道光十三年徽戏《荐葛》《戏凤》带工尺谱的钞本，在深入研究后他得出这样的结论：钞本“证明当时不仅是西皮与二黄在同一出戏演唱，而且根据曲谱分析，唱腔还带有很大程度的汉派皮黄特点。……实际上是一种汉派皮黄成分多，徽派皮黄少，徽汉合流的皮黄腔了”，潘先生并进一步指出：“皮黄同在一出戏里演唱的时间，在乾隆年间就已形成。”早期皮黄戏工尺谱的发现与研究，从音乐角度佐证了皮黄腔形成的时间及其形态。

以上三类材料相互印证，相互补充，能从证据学的角度很好坐实乾隆年间已经在汉口存在唱演西皮、二黄的汉调。

二、汉调向大江南北传布

乾隆年间汉调在汉口的繁荣，引起了北京官员和陕西艺人的重视，如乾隆十六年（1751）皇太后六十寿辰，“中外官僚，纷集京师，举行大庆。……滇、蜀、皖、鄂伶人俱萃都下，梨园中戏班数目有三十五”。严长明《秦云撷英小谱》记录乾隆四十年（1775）秦腔名旦申祥麟自陕西汉中东渡武昌求教当地女艺人胡妲，三年后返陕的情况。

一种戏曲声腔标示“昆腔”“楚调”“弋阳腔”等地名，多数时候是走出声腔原产地之后的产物。换言之，是为了强调它的来源或是区别其他声腔所凝固下来的特定称谓。根据这一规律，湖北本地的文献一般会称当时上演的汉调为“大戏”，这也是有关汉调记载很少的原因。相反，出了楚地的范围，其他省份会以“汉调”“楚腔”“楚曲”相称呼，如乾隆十六年（1751）寓居江西的戏剧家蒋士铨为祝“皇太后万寿”而作《西江祝嘏》，剧中就写到傀儡戏班在江西赣州演出，自称“昆腔、汉腔、弋阳乱弹、广东摸鱼歌、山东姑娘腔、山西唪戏、河南锣戏，连福建的乌腔都会唱”。蒋士铨以“汉腔”与来自江苏、江西、广东、山西、河南甚至福建的戏曲相区别，更是透露出汉腔之汉口产地及用汉话方言演唱的重要信息。我们认为，蒋士铨强调汉调的方音性质，与他青少年时期随父亲游历燕、赵、秦、魏、齐、梁、吴、楚间不无关系，他的人生经历使之具备区分方音的能力。这时用汉话演唱的楚地戏曲正是汉调。

过赣南即进入广东地界，乾隆年间在潮州做官的江西临川人乐钧所作《韩江櫂歌一百首》中的一首诗云：“马锣喧击杂胡琴，楚调秦腔间土音。昨夜随郎看影戏，月中遗落凤头簪。”这首竹枝词记叙了当时潮州等地男女结伴通宵观看影戏的情况。影戏唱的是楚调秦腔，而且以马锣击节，用胡琴伴奏。众所周知，秦腔，用板胡；皮黄，用胡琴。胡琴对板腔体皮黄声腔形成具有标志性意义。所以这种演剧的音乐形式，当是外江皮黄声腔传入粤东的集中体现。与乐钧这首竹枝词几乎同时的另一首竹枝词，是乾隆年间嘉应（今广东梅州）人李宁圃的《程江竹枝词》：“江上潇潇暮雨时，家家蓬底理哀丝。怪他楚调兼潮调，半唱消魂绝妙词。”这首竹枝词见于袁枚的《随园诗话》卷十六，是袁枚在广州听说的。李宁圃这首《程江竹枝词》中提及的程江，是韩江的上游。据考证，所唱的楚调是已经传入粤东地区的汉调，只是由花艇上的本地歌伎清唱，自然就夹杂着潮音了。这也说明此时楚调流入粤东地区，受到当地士子文人的欢迎，以致歌伎也学来迎合他们的需要。

能证明乾隆、嘉庆时期，汉调从汉口、沙市等港口城市向外扩散的

文献是乾隆四十五、四十六年间朝廷敕令各地官员查访戏曲违碍的奏折。

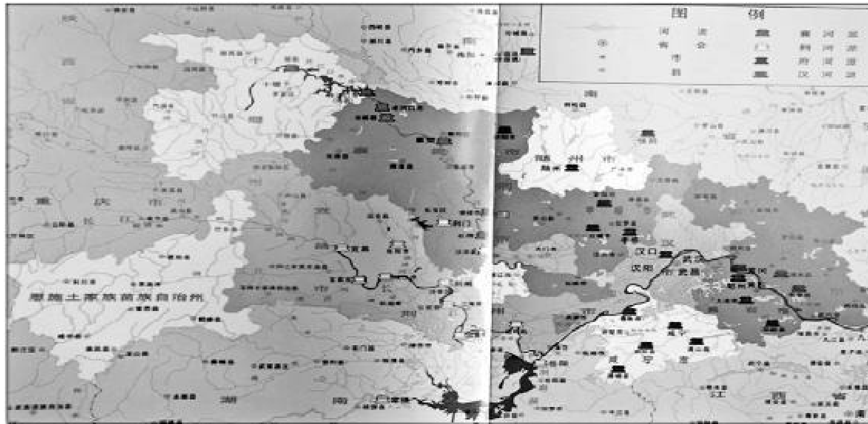
乾隆四十五年（1780）两淮盐政伊龄阿复奏查办戏曲奏折中说，江南苏州、扬州等地“又有山陕之秦腔，江西之弋阳腔，湖广之楚腔，江广、四川、云贵、两广、闽浙等省，皆所盛行”。次年（1781），江西巡抚郝硕复奏查办戏曲奏折也说道，江西“惟九江、广信、饶州、赣州、南安等府，连江、广、闽、浙，如前项石牌腔、秦腔、楚腔，时来时去”。同年，广东巡抚李湖回奏本省“乱弹、秦、楚、弋阳等腔多处于市井谬妄之徒，随意凑集，彼此相互传抄”。这些都记载了楚腔在江浙、江西、两广甚至西南地区的云、贵、川活动的踪迹，范围不可谓不广。

尽管乾隆、嘉庆年间有关汉调的文献记载非常少，但将这些零散的信息拼组起来，仍能比较清晰地看到清代中叶汉调在剧目、伶人、戏班、舞台艺术等层面的全面繁盛。当然，汉调的繁盛还体现为它以强劲的文化力向大江南北辐射和传播。

第三节 汉剧“四大河派”的形成与传演

汉调在乾隆年间形成之后，迅速在湖北各地风行，在方言不同的地区，逐渐分化为唱白略有差异、表演各具特色、依流行区域命名的四个流派。它们分别是以汉口、安陆、沙市、襄阳为中心形成汉河、府河、荆河、襄河四大流派。湖北方言把流派称作“路子”，所以“四大河派”又被称为“四个路子”。四大河派中，襄河派以襄阳、樊城为中心，流行于光化、谷城、南漳、钟祥等地；荆河派以荆州、沙市为中心，流行于荆河一线的宜昌、枝江、公安、石首、监利等地；府河派以德安（今安陆市）为中心，流行于随县、枣阳以南，黄陂、孝感以北各城镇；汉河派分为上、中、下三路，上路以汉口为中心，中路以黄冈为中心，下路以大冶为中心。汉剧的四大河派各有特色，涌现出诸多名班名角，也有着自己的流播地域，共同催生出道光、咸丰时期汉剧的繁荣局面。

汉剧的四大河派的名称为扬铎在《汉剧丛谈》中首次提出，后得到汉剧学者的广泛认可，然而四个流派什么时候形成，没有具体的记载。事实上，四大河派也不是整齐划一，各个流派也自有历史渊源。根据目前的文献判断，汉剧的四大河派至迟在咸丰、同治年间已经形成，光绪年间形成四足鼎立的格局。



汉剧“四大河派”分布图（采自《楚腔汉调》）

一、以襄阳为中心的襄河派

四大河派中，历史最为悠久的当属襄河派。乾隆年间严长明在《秦云撷英小谱》中说：“弦索流于北部……湖广人歌之为襄阳腔（今谓之为湖广调）。”襄阳腔作为西秦腔向西皮过渡的声腔，当以流行的地区而得名，说明在汉调形成之初，襄阳一带就有艺人开始演唱这一声腔。明清时期，襄阳作为鄂西北政治、经济、军事、文化的中心和水陆交通的枢纽，经济十分发达，这也带来了各类文化活动尤其是戏曲演出的繁盛。虽然从襄河派所演出的汉调剧目来看，其中既有二黄，又有西皮，还有不少皮黄合奏的剧目，但在襄河派流行的地区，汉调却仅被称为二黄。在当时的戏曲演出中，影响最大的是所谓“一清二黄三越调”的几种腔调，其中的二黄即汉调。当地又有“粗梆子、细二黄”的说法，是指二黄曲调优美，伴奏动听，表演细腻，非粗鄙的梆子腔可比。

襄阳地处鄂、豫、陕三省交界之处，襄河派除流行于湖北的襄阳、郧阳等地外，还向豫南、陕南地区发展。在流传的过程中，由于方言的区别又逐渐形成了两个流派。一派是以襄阳为中心，流行区域包括湖北的枣阳、随县、南漳、谷城、光化，以及河南的南阳、赊旗、方城、唐县、镇平、邓县、许昌、开封等地；另一派则以陕西的汉中、安康为中心，流行于汉中、安康、商雒（今商洛）、关中等地。此外，湖北的郧

阳，河南的淅川、西峡等地流传的汉调也属于这一流派。以上两个流派中又分若干个路子，如湖北境内的襄河派分两大路子：襄阳地区各县所流行的“二黄”，属襄河派的正宗路子，名伶最多，艺术水平较高；而竹溪、房县一带的“山二黄“（也称“靠山黄”）路子，接近陕南风格，声腔朴实，表演比较原始。河南汉调分三种路子：许昌、叶县、舞阳、襄城、郧陵等地属上路子，梆子味较浓，花脸唱本音；南阳、赊旗、南召、方城、唐河属下路子，受湖北汉调的影响较多；淅川、紫荆关一带属西峡二黄路子，带陕西味，表演火爆，剧目丰富。而陕西的“汉调二黄”分为关中、汉中、安康、商雒四个路子。关中路子明显受到流行于当地的秦腔影响，重视唱功，腔高豪放，表演细腻；汉中路子音调悠雅绵软，唱腔吐字多带川味；安康路子用紫阳官话念白，音调刚柔并重；商雒路子以武戏见长，唱腔粗犷高昂。

二、以安陆为中心的府河派

汉剧的府河派因发源于湖北大洪山麓，因其流域大部在德安府（今湖北省安陆市）境内而得名。府河派是以德安府为中心，以府河流经过的随县、应山、大悟、应城、云梦、孝感、黄陂等地区的广大乡镇为演出辐射范围的汉调班社。由于这一地区的汉剧艺人们在长期的艺术实践中，逐渐形成了自己独特的艺术风格，遂被称为府河派，或府河路子。据刘小中、郭贤栋《汉剧史研究》介绍，在德安府西门内有座山华庙，内有汉剧艺人供奉的老郎神龛，后来这里成为大批艺人淡季栖身之所。钟祥石牌是汉剧府河派的一个重要据点，石牌有座古戏楼（重修于乾隆四十二年），留下大量来此演出戏班的名字，刘小中、郭贤栋发现府河的桂林班早在嘉庆十一年（1806）就到此演出过。

三、以沙市为中心的荆河派

沙市的戏曲传统源远流长，前文已经介绍在明藩王府的演剧活动和万历年间“公安三袁”的戏曲记载。至清代，沙市戏曲活动繁盛不减当年，尤其是汉剧兴起后，得到上至驻扎城防将军官员、下至普通民众的喜爱。沙市是长江中游重要的港口城市，明代以来就有各地商帮云集此处，曾有“十三帮”之说，清末刘竹荪《荆沙竹枝词》写道：“官场最重十三帮，凡事相邀共酌量。轿子跟班都挤满，旃檀庵里接官忙。”“十三帮”代表十三个地方的商人，由于地域文化的差异，不同的商人对地方戏剧有不同的偏好，“四川、湖南、福建、徽州、太平五帮喜爱荆河戏；黄州、武昌、汉阳、江西四帮喜爱汉剧；山陕、河南、江苏、浙江四帮喜爱京剧”。各地商帮皆建有自己的会馆，会馆中则建有戏台。“茶摊命棹西洋镜，顽意多般集便河。真是赏心闲散处，戏场各庙聚人多”（原注：“会馆每天有戏”）。在沙市众多商帮中尤以汉阳帮、武昌帮和黄州帮势力最大，而此三地正是汉剧汉河派的范围。其中，演剧最多的是武昌帮，“各帮会馆尽堂皇，演剧偏多是武昌。江渎三清雄两观，道人闲散庙宽长”。刘竹荪《荆沙竹枝词》还写道：“班子人分上下河，近来名脚恨无多。汉腔偏是客帮重，调爱荆河本地哥。”可以说，汉阳、武昌和黄州三地的商帮搬演汉剧一定意义上代表了清末沙市剧坛的整体面貌。



沙市川主宫戏楼（采自《楚腔汉调》）

荆河派以流传于荆江流域而得名，是汉剧四大河派中流传区域最广的一个流派。荆江是长江自湖北枝江至湖南岳阳城陵矶段的别称，长约430公里。流经湖北的松滋、江陵、沙市、公安、石首、监利，以及湖南的华容、岳阳等县市。荆河派艺人活动的区域除以上地区外，还包括湖北的宜昌、宜都、恩施、来凤、鹤峰、荆门、京山、钟祥、天门、沔阳、潜江以及四川、湖南、贵州等省的部分地区。荆河派形成的历史悠久，老艺人回忆“民国初年，他们在沙市老郎庙内曾亲眼见过一块石碑，碑上刻有顺治八年（1652）五月初八沙市重修老郎庙时，荆河戏班在沙市、宜昌兴起的记载，现已庙毁碑失”。

关于荆河派演化的情况，刘小中、郭贤栋在实地考察荆沙和常德地区后认为，荆河派在发展过程中又逐渐形成了两大支派：一大支派，是以荆沙的汉班为代表，流行地区包括湖北的宜昌、宜都，以及过去人称中路子的天门、沔阳、潜江、荆门、京山、钟祥等地。另一支派，是以荆沙为根据地，以洞庭湖周围为主要活动区域的“荆河戏”“巴陵戏”“常德汉戏”，以及发展到湖北恩施地区的“南剧”。由于湖南的荆河戏、巴陵戏、常德汉戏和南剧虽然与汉剧荆河派有着千丝万缕的血脉联系，但将它们看做湖北汉调对外流播后产生的成果似乎更为妥当，因此本书叙述的重点放在清代活跃在湖北沙市、宜昌等地的汉调班社及其演出情况。沙市和宜昌相距不到百公里，又同在长江之滨，两座城市在清代都是商业重镇，在地理环境、经济条件、风俗习惯等方面有颇多相似之处。由于两地民众都喜爱欣赏汉调演出，荆河派汉班便在这一片沃土上蓬勃发展起来。

四、以汉口为中心的汉河派

明代汉口地区已经有戏班和艺人活动的记载，但真正与汉调、汉剧有关的文献记载则始见于乾隆、嘉庆年间范锴的《汉口丛谈》和稍后的

叶调元《汉口竹枝词》。这些清中叶的文献充分显示汉调在汉口已经十分兴盛，涌现出大批名班和名角，脚色行当和腔调板式趋于定型。

汉河派是以汉口为中心，并辐射到周边地区的汉剧流派。汉河派因为流行地域的不同，又分为上、中、下三路，上路子以汉口为中心，包括周边的黄陂、汉川、咸宁、嘉鱼等地；中路子以黄冈为中心，包括黄梅、黄安、浠水、鄂城、蕲春、罗田、英山等地；下路子以大冶为中心，流行于崇阳、阳新、通山一带。民国年间，汉河派中路与下路逐渐合流，至1949年前后仅有上、下路之分。

这里值得一提的是，分别属于上路和下路的咸宁地区的汉剧情况。嘉庆年间，崇阳的老生演员米应先就进京搭班春台班，尝与楚伶铜骡子（童应喜）等纠合徽汉伶工共组一班，嗣以力弱，不久即告解散，遂入优部春台班唱戏。首场以关羽戏《破壁观书》亮台，有撼场震心之声，有抖脸变色之能，神情逼真，惟妙惟肖，满座观众，五体投地，叹为观止，由是声名大振，遂为春台班台柱。

米应先在京的二十余年中，对汉调的推广与京剧的形成作出了较大贡献。第一，米应先作为早期进京入徽班的汉伶，为汉调在京城站稳脚跟和扩大影响贡献了力量。他将皮黄合奏的汉调带入京师，广为传播汉调艺术，扩大汉调在北京剧坛的影响，同时客观上为后来大批汉调名角，如王洪贵（一说安徽人）、李六、余三胜、龙德云、王九龄、童德善、汪年保、吴红喜进京铺平了道路；在声腔和人才的准备上，为京剧的形成和发展准备了条件。第二，米应先在“关戏”饰演上有开创性的贡献，得到了程长庚、余三胜等京剧名家的继承和发展，形成红生一行。米应先及后来的京剧表演艺术家不断创造革新，使得关羽的形象，具有表现威严、忠勇、刚愎、儒雅等特殊的造型美。米应先对艺术执意求精，家设等身大镜，日夕对影徘徊，自习容止。他自身条件不好，过于清瘦，有“水蛇腰”，于是“扮戏时在胖袄内用一块铁板支撑着前胸，这样不但看不出他有水蛇腰，反而显得魁梧了”。又因米氏不剃头，总挽

一个道冠模样的发髻，因而得来个“铁板道人”的外号。第三，米应先搬演关公戏闻名京师，自他改变了当时京师旦角当台的局面，开创了京剧老生当台的新局面。

嘉庆二十四年（1819），由于身体的原因，“积劳成疾，往往呕血”，米应先告别了京师舞台，回到家乡。此后不断有人向他问艺求教，他热情解答，还抱病演出他的经典剧目《战长沙》，受到乡人的热烈欢迎。在崇阳洋泗桥（现湖北咸宁市崇阳县天城镇白泉村）建房安家十三载，米应先在家设科授徒，叩门拜颜者络绎不绝。为使求教艺人来往方便，米还自修了一条约三华里的石板路，直通县城。当时鄂南、赣西、湘北的汉剧名伶多出其门，为汉剧事业的提高和发展起了很大作用。



早期汉伶米应先塑像



清代著名汉剧演员米应先供奉的戏神

咸宁地区是汉口汉剧的人才储备库，先后创办了多个科班（详见第六章第二节），培养出一大批优秀的汉剧艺人。除乾隆、嘉庆年间的李三槐（通城）、米应先（崇阳）外，还有清末的通山人周锡高和余庆官。周锡高工十杂，人称“夹板龟”，功夫好，擅长演出《张飞滚鼓》《水擒庞德》《钟馗捉鬼》《审七》等剧目；余庆官唱戏有“吞云吐雾”之能，族谱将他与族中知名官员士大夫相提并论，“戏师余允长”，

足显其影响之著。

进入民国，则有咸宁人余洪元和通山人朱洪寿。朱洪寿，25岁去汉口搭班，在汉口的剧坛演出三十余年，一度成为十行脚色榜单中二净状元，产生广泛的影响。咸宁地区的汉剧艺人纷纷进入汉口演出，很大程度丰富了汉剧人才的组成结构和艺术水平，促进了20世纪前30年汉口汉剧的大繁荣。汉河派其他路子的艺人也如咸宁地区一样，纷纷赶赴汉口寻求新的发展机会，他们共同拱卫了汉河派在四大河派中的领先地位。

第四节 “四派归一”与汉剧的近代繁荣

清代同治、光绪年间汉剧班社林立，名伶辈出，演员技艺突飞猛进，汉班演出繁荣兴盛，这一时期可谓汉调发展的黄金时期。清末楚地汉剧面貌可概括为两点：一是汉剧四大河派继续发展，各有特色；二是荆河派、府河派、汉河派逐步向汉口汇集，逐步构筑起汉剧艺术的巅峰。相对荆河派、府河派、汉河派而言，襄河派至清末“现已式微”，该流派的戏班和伶人多南下汉口。

一、襄河派的繁盛及其向汉镇汇聚

襄樊是鄂西北的商业重镇，戏曲也特别繁荣。此地建有大量会馆，仅樊城一镇就有商业会馆18处，大部分会馆都修建了戏楼。这些会馆包括：山陕会馆、大黄州会馆、福建会馆、小黄州会馆、汉阳书院、武昌书院、徽州会馆、江苏会馆、浙江会馆、湖南会馆、川主宫、江西会馆、楸子会馆（湖南船帮）、韩城会馆（属陕西帮）、泾县会馆（安徽帮）、独桅子会馆、抚州会馆、河南会馆。这些会馆都是周边地域的商团所建，尤其是黄州商帮势力很大，建造了两座会馆。各地戏班流动演出，很多时候都是投靠当地的家乡商帮，获得演出的机会。从这些会馆建造者的来地分布可见，南腔北调都在此处汇合，襄樊的戏曲演出活动也极为繁盛。

科班对人才的培养是戏曲繁荣的重要保证，襄河派在清代中晚期也存在影响广泛的科班如永盛班、得盛班、洪兴班、太和班。康湾的箱主康忠世代从事伶业，他们由族人共同出资先后创办了五科，培养了大批戏曲艺人。康湾的洪兴班、太和班，常年在襄樊、武镇、牛首、白河、

老河口、钟祥、石牌镇等地演出，涌现出大批名角。如老旦杨花子，拿手好戏《钓金龟》《太君辞朝》《双槐树》；八贴姚发儿的《杀山》《反八卦》《打灶神》都名声响亮。二净柯金榜文武双全，戏路子广，《齐王昏殿》《高平关》《二进宫》《扎高围滩》等剧，红遍汉水及南阳府等地。七小贺德贵是康湾科班最出名的小生，他擅长演出周瑜、吕布等角色，《凤仪亭》《讨州战荡》《三国志》《黄鹤楼》等是他的拿手好戏。五丑杨传旺道艺俱佳，擅长丑行的练工戏，《打花鼓》《活捉三郎》《赶潘》《广平府》《收痨虫》是其代表剧目。杨传旺在襄阳地区教授弟子甚多，弟子流动在周边地区，故在襄阳、南阳、许昌影响甚大。

晚清时期，襄樊地区享有盛名的戏班是愈庆班、永庆班、洪胜班、义禾班。义禾班实力最强，由当地富商组建，戏服又新又全，八蟒八靠齐全，但“演员的道艺比不上康湾科班出身的义和班”。然而这种好的局面在清末民初被打破。由于太平天国和辛亥革命的战火，特别是民国初年军阀混战，波及戏曲行业的正常发展。庙宇会馆均被毁坏，破坏了戏曲演出的基础，戏班难以为继，襄河派有的戏班向临近的河南和陕西发展，有的名伶则顺汉江而下，陆续进入汉口，成为汉河派的重要一员，“襄河派的根据地（襄樊市）由此就淹没了”。

据老艺人的回忆，清末民初，来汉的艺人以李霞林、王云凤为首，还有一末李春堂，二净连戊申，六外高桂元，九夫郑金珊，跷旦小宝玉，花旦何彩凤（小三保）等。所来之名伶演技高超，丝毫不输于汉河派的名角，连戊申与汉河派名角郑万年分庭抗礼，《五台会兄》功架戏，亮十八罗汉像，惊艳剧坛。王云凤三出打炮戏《雷神洞》《失子惊疯》《祭长江》久演不衰。高桂元仅次六外状元老燕尾。来汉的襄河派名伶中，李霞林声望最高，在汉传授弟子甚多，同行无不敬佩。

二、府河派的繁盛及其向汉镇汇集

清同治、光绪年间，德安府的汉调班子很多，其中以桂林班、和升班、恒协班、凤鸣班的实力最强，人称“四大名班”。关于这些戏班的活动情况，汉剧史家刘小中、郭贤栋在20世纪80年代多次采访府河派老艺人华传凯、程财喜、朱丁巳、李罗克等人，获得如下的田野材料：

> 桂林班，它是德安府最有名的汉剧班子。该班不仅历史悠久，而且名伶最多。清末汉剧著名的三生演员陈丁巳曾是该班的台柱之一。这个班子一方面对外演出，一方面开设科班培养学生。据老艺人们相传，桂林班曾连续办过八届科班。每届培养的学生，尖子自己留下充实班底，次者外放搭班。由于后起之秀源源不断，所以桂林班人才济济，十大行当俱全。

桂林班之所以久盛不衰，重要的原因是行当齐全，开设科班既做到了教学相长，优秀的技艺延传不绝，为班社源源不断输送人才；另一方面，与他们讲究艺术质量，演出要求严格密不可分。

清末府河派汉剧班中，和升班势力也不俗，它创建于河南鸡公山下的北新店（北新街）。它名声在外的重要原因是班底整齐，人心团结，持续时间长，四十余年从未散班，甚至六月、腊月也不封箱。该班能演剧目繁多，尤以大本戏见长。班中几乎人人都是“饱记”，能熟记多个剧目。在府河地区，过去经常是和升班与桂林班唱对台戏，可见他们势力相当，各有所长。

再次是恒协班和凤鸣班。前者创办于孝感三叉埠，班主是当地“恒协”当铺的老板，后台是武翰林黄招进。尽管此班的演员阵容不及桂林班与和升班，但班主有钱有势，一般人不敢惹他们，因此该班的活动历史也比较悠久。后者是府河四大名班中最年轻的一个汉班。该班创办于孝感，其中以青年人最多，阵容比较整齐，府河中不少后起之秀皆出自此班。

从以上记载可以看出，府河派四大名班地域分布较广，既有德安府土生土长的桂林班，也有创建于河南的和升班，而恒协班和凤鸣班则来自孝感。每个班社又有自身的特点：桂林班实力雄厚，人才济济；和升班演出的剧目繁多，演员团结；恒协班历史悠久；凤鸣班阵容整齐。这

些班社正是由于具有不同的特点，才能形成良性竞争，相互补益，抢占不同层次的演出市场，以致出现两班唱对台戏的情景。

同治、光绪年间是府河派的繁盛时期，当时府河派产生了一大批著名的汉剧演员：一末张楚、袁麻子、朱三甫、江旺生；二净万一、傅正培、李金魁（李猴子）；三生陈丁巳、姚凤林、詹长寿、况索亭、朱炳生；四旦曹金、白兰花、冯秀云、戴圆官；五丑吕平旺、李祖、彭糍粑；六外彭天贵、陈保官、汤道银、周春旺；七小邓光光、陈四；八贴邱双；九夫姚婆婆；十杂黄奎、黄未、刘南廷。

府河派艺人在表演上各有擅长，如陈丁已的拿手戏有《关公挑袍》《四郎探母》《下书路会》《辕门斩子》《困曹府》等，其中尤以《关公挑袍》演得最绝，人称“活关公”。曹金的拿手戏有《女装疯》《摘梅推崖》《失子惊疯》《重台》等。李金魁擅长蟒靠戏如《大保国》之徐延昭、《定军山》之黄忠、《龙虎斗》之赵匡胤。况索亭擅演《楚汉相争》之刘邦。冯秀云擅演《祭长江》之孙尚香、《士林祭塔》之白素贞、《百花亭》之杨玉环。陈四擅演武松戏，演出《快活林》醉打蒋门神时，能将一大口酒深藏腹中，当与蒋门神对打时，再将腹中的酒吐出喷在蒋的脸上。可以看出，艺人对独特表演风格的追求和绝活技艺的修炼，使得府河派在诸多汉剧流派中获得一席之地。

清末民初，府河派曾经一度极为繁盛。1920年汉口成立汉剧公会时，府河派所登记的汉剧艺人有近千名之多。民国以后，由于紧邻孝感的汉口兴起了大量的茶园、剧院等正式演出场所，在此演出的演员无论是经济收入还是演出环境都与草台乡班不能同日而语，汉剧的演出重心逐渐向汉口等大城市转移。府河虽然还有不少汉班继续演出，但艺人们通常是在乡间流动演出，生活和演出条件较差，部分演员开始进入大城镇另谋出路。此后，不少名角到汉口搭班演出并站稳脚跟，府河派逐渐与汉河派合流。延至同治、光绪年间，汉河派相继涌现出一批知名演员。这一景象的出现，首先要归功于科班的开设，前有咸丰年间开班的

老天字、双字科班，光绪五年（1879）喜字科班创办，培养出名伶三生邓双喜、四旦陶四喜、六外陈旺喜、八贴罗金喜、九夫周长喜、十杂王洪喜等。除了汉口本地科班培养的人才，各地名伶到汉口搭班的有：

一末：马老生、蔡炳南、江汉

二净：郑万年、连戊申、傅声奎

三生：陈启才、张花子、吴宗保

四旦：吴鸿喜（月月红）、李四喜、苏桂喜、过山鸟、李霞林、王云凤

五丑：詹屹蚤、小麻子、袁心苟

六外：老燕尾、李苟保、高桂元

七小：钱明、刘正文、邓光光（一盏灯）、吴元伢

八贴：龚星、郑大苟、赛黄陂

九夫：江婆婆、刘子林、周长喜、董协堂

十杂：尹广福、尹太平、小（邓）太平

清末府河派汉剧艺人纷纷前赴汉口、汉阳、武昌三镇搭班演出，极大增强了汉镇汉剧伶人队伍的阵容，为清末民国近半个世纪发展黄金时期的到来奠定了人才基础。应该说，汉剧艺术的精致化和高度繁荣，正是四大河派汉剧艺人共同切磋、融合各自优势的产物。

三、荆河派的繁盛及向汉口合流

商帮演剧是清末沙市剧坛的一种面貌，而酬神演剧则是另一种形式。刘竹荪的《荆沙竹枝词》记曰："酬神各庙常多戏，唯有忌辰锣不开。今日有无台演剧，老郎庙首看牌来"（原注："老郎庙有戏必挂牌）。"又有诗"层层雉堞耸崔巍，何首乌盘墙上来。演戏酬神归本地，相邀都上紫云台"，也反映出沙市酬神演剧的情况。沙市民众爱观包括汉剧在内的各种戏曲，总与各种民俗文化结合起来，如每年文庙祭祀文昌帝君，"文庙一年戏两台，监生相伴秀才来。奎星照耀文星显，剧演燃灯席始开"。在二月、八月间的"春祈秋报"，也会竞相演剧娱众，"春

祈秋报各方同，土地人多供奉隆。二八月间迎赛盛，搭台唱戏竟成风”。总之，我们看到商业繁荣是催生戏曲兴盛的原因，但也不可忽视民俗文化生态对戏曲的正面促进作用。加之名班、名角的涌现和刺激，沙市“每当日近薄暮，街头巷尾，弦歌之声，彻久不辍，名艺人家喻户晓，老妇幼童都酷爱汉剧，‘戏迷’遍及全城，业余汉剧组织——‘菊班’也比比皆是”。



沙市老郎庙 （采自《楚腔汉调》）



沙市老郎庙所供奉老郎神（采自《楚腔汉调》）

以沙市为中心的荆河派，汉剧艺术的繁荣体现在名班多且层出不穷，名角多且演艺精湛，名剧多且深入人心，观众醉心汉剧演出而有广阔的群众基础。观演和表演形成良性互动，共同构筑起荆河派汉剧在清末繁荣兴盛的历史景象。

第一，名班涌现。清末荆河派汉班比较著名的有沙市的太和班、同乐班，宜昌地区则有洪太班、普庆班。据汉剧老艺人何鸣峰、朱丁巳在20世纪80年代回忆，清末同治年间沙市的同乐、太和最有实力，“荆州的八旗将军，每逢庆节、祭神都得请这两个戏班进城演出。班中的著名演员，如末脚唐长林、旦角刘三保等，每次进城演出都是官家派专轿接送”。

第二，名角辈出。据记载，光绪年间沙市的汉剧名角有一末唐长林、胡双喜。唐长林是光绪初年荆沙最有名的老生，受到荆州城防将军

的喜爱，为将军堂会演出的必到名角。而胡双喜是后来“汉剧大王”余洪元的蒙师，他是继唐长林后荆沙地区最有名的老生。胡虽嗓音不太佳，但表演、道白都有独到之处。二净熊振标是汉剧著名净角余洪奎的师傅。他嗓音洪亮，唱做俱全，拿手好戏有《太平春》《包公铡侄》《下河东》《斩雄信》等，光绪初年他在沙市红极一时。光绪年间荆沙三生著名的演员是张花子，他嗓音实大声洪，善唱花腔，人称他“花腔三生”，其艺后经麻子红下传汉剧表演艺术家吴天保继承和发展。四旦名角李四喜学艺于石牌喜字科班。李出科不久就红遍荆沙，他唱工极佳，人称他是“水磨的唱腔”。五丑汪天中，是汉剧艺术大师李春森（大和尚）的蒙师，他是光绪年间荆沙最有名的全才丑角。汪不仅表演高超，而且基本功相当扎实，“矮脚步”轻巧自如，“裆劲功”扎实稳健，身段舞蹈干净利落，道白清晰，咬字轻而不飘，重而不死，在表演上更是脍炙人口。除以上这几位享有盛名的表演艺术家外，还有人称外角“红袍状元”的陈旺喜；素有“活罗成”之称的七小吴元伢（著名小生董金林之师，其艺下传李四立所继承）；八贴何彩凤，早年与汉剧名贴赛黄陂（牡丹花之师）齐名，晚年来汉，其艺仍然十分精湛，观众看了她的戏后称赞“徐娘半老，风韵犹存”，她的特点是以娃娃旦见长，其艺后经牡丹花下传陈伯华继承和发展。九夫江婆婆，十杂邓太平都是当时荆沙的著名演员。

据上可见，同治、光绪年间，荆河汉班行当齐全，名角辈出。从一末到十杂不同行当都有汉调名角，尤以一末胡双喜、四旦李四喜、五丑汪天中、六外陈旺喜等人为其行当中的翘楚而享有盛名。不少名角技艺精湛，各有绝活，如胡双喜有“‘狗血’三变脸”“头顶靴”等表演绝技，而且他表演的《天雷报》具有感人泪下的艺术效果；李四喜“装穷似穷、扮富像富”，“唱工动情，做工逼真”，所饰演《贵妃醉酒》中的杨玉环在身段、舞蹈、情态上都令人陶醉；汪天中的拿手绝技是“矮脚步”“裆劲功”，表演时身段舞蹈干净利落。这些演员通过扎实的基本功和精湛的表演技艺获得了观众的青睐。

第三，名剧众多。每位荆河派汉剧名角都有自己拿手好戏，一末胡双喜以《四进士》《斩莫成》《天雷报》《十道本》《打棍出箱》《空城计》最为拿手；五丑汪天中的拿手戏中不仅有《疯僧扫秦》《审陶大》《收痨虫》这些以表演、道白为主的文戏，而且还有《盗鸡》《盗甲》《盗杯》这类武丑戏，特别是《打花鼓》《跑城》《赶船》这类以舞蹈为主的功夫戏，更有独创之风格。吴鸿喜的拿手戏为《贵妃醉酒》《摘花戏主》；熊振标的拿手戏则有《太平春》《包公铡侄》《下河东》《斩雄信》等。这些名角的拿手戏覆盖面广，各有绝活，既给观众更多的选择空间，也为汉剧达到艺术巅峰作出了独特贡献。

同治、光绪年间，荆沙汉剧班名角荟萃，人才济济，为20世纪前30年汉剧的鼎盛奠定了人才基础。就师承谱系而言，后来汉剧名角如余洪元、李春森、陈伯华等名角都得到荆河派汉剧艺术的真传。如胡双喜培养出一代汉剧大师余洪元，很好地传承和发展了他的技艺；张花子通过其弟子麻子红，并通过再传弟子吴天保，使其精湛的表演技艺得以延续；汪天中为李春森（大和尚）的启蒙老师；李四喜通过爱徒李彩云，将自己的技艺传给刘顺娥以及著名的汉剧表演艺术家陈伯华，使自己的艺术生命得到延续，同时保证了旦行艺术的薪火相传。

四、汉口的汉剧：众流汇合的繁荣

同治、光绪时期，汉口庙宇、会馆、戏楼林立，咸丰年间遭到战争破坏的戏台得到恢复，本地汉剧班社供不应求，各处汉剧艺人云集汉口，汉河派达到了前所未有的兴盛阶段。

荆河派、府河派及汉河派的中、下两路艺人汇聚汉口，共同催生汉剧的兴盛面貌。有学者参照刘小中、郭贤栋、高海山等人的文章，将各路下汉口的主要名伶名单梳理如下：

襄河派：一末李春堂，二净连戍申，六外高桂元，四旦郑金珊，八贴小宝玉、何彩凤等。

府河派：一末胡桂林、谭瑞安，二净傅声奎，四旦刘本玉、潘桂仙，五丑吕平旺、李春侬，六外金桂琴、叶桂福，七小喻俊卿、金桂芬，八贴赛黄陂、徐桂凤，十杂江珠子、高洪奎、程桂丛等。

荆河派：一末胡双喜、余洪元、唐长林、殷成德，二净余洪奎、陆瑞庭，三生杨胜喜、焦松、朱斋公，四旦王云凤、刘三保、韩宝玉，五丑汪天中、大和尚、小合合、张庆喜、蔡四，六外小燕尾、祝南山、程双全、危八，七小袁林清、李传末、陈月红、何金榜，九夫潘连喜，十杂王楚山、彭斗山、苏福田等。

汉河派中路：一末王松林、魏平原、南敢生，二净邱志奎、向洪奎，三生傅心一、黄桂卿，四旦李彩云、水仙花、陈月仙，五丑赵小长，八贴牡丹花、金汤瓢、余文艳、李小发、王福林，九夫董燮堂等。

汉河派下路：二净朱洪寿，三生徐继生，八贴陈凤钦，十杂张天喜、焦洪初、黄玉林、朱天奎，琴师汪庚保、傅洪樵、闻洪烈等。

从这份名单可以看出，汉剧“四大河派”的名角基本上汇聚到汉口，汉口成为清末汉剧名副其实的中心。各地汉剧艺人争相到汉口寻班、搭班，就是看中汉口广阔的演出市场和丰厚的戏金，例如襄河派艺人在本地演出一场只能拿两百吊钱，而到汉口、河南却能拿到四百吊，导致了“班社的擎天柱都是拔腿就跑”。当时汉口、汉阳、武昌三镇有二十余个汉班，人员达千人以上，各行都有“三鼎甲”演员，由于清末伶人云集武汉，汉剧艺人在汉口戏子街（今人和街）楚班巷内建立老郎庙，此庙成为汉剧艺人同业组织楚班公所的所在地。清末汉口等三镇汉剧从业人员行当之齐全，名角之繁多为前所未有，开启了20世纪前三十年汉剧持续兴旺的局面。

名角以名班为载体，名班以名角为荣耀，二者相互促进，共同抬升了汉剧在以汉口及周边地区的影响力，促进了汉剧演剧市场的整体繁荣。清末，汉口著名的汉剧班社有组建于光绪三年（1877）前后的大福兴班、组建于光绪十二年（1886）的茂恒班和组建于光绪二十年（1894）的永胜班。茂恒班行当齐全，聘请各河名角充实演员阵容，以演出十大行名角名剧，一末蔡炳南擅演“死戏”《李陵碑》《洪洋洞》《广华山》《白帝城》；二净连戊申、三生邓光光都有擅长的戏码，故此班受到汉口药草、木排、船业行帮的捧场，誉称为汉河名班。永胜班

名角甚多，有江汉（末）、李四喜（旦）、钱明（小生）、龚星（贴）四大台柱，加之管理严格，青年艺人追求上进，表演质量过硬，在汉口赢得口碑，遂与大福兴班、茂恒班、新福兴班合称汉河四大名班。

汉河四大名班尤以大福兴班阵容强大，当时汉口的名角大部分集中于此，十大行名角俱全，各行二当家和贴补演员有十人以上，全班共有百余人。该班演员在表演艺术上均有自己的特长，比如：

> 过山鸟拿手戏《失子惊疯》《斩窦娥》《祭江》《祭塔》等，声音婉转动听，圆韵余味，久久难忘，人送他的艺名“过山鸟”。七小刘正文（清末的状元小生），人称赛潘安，相貌英俊，艺术超群，武戏靠把，文戏官衣褶子，威武、雄壮、潇洒、风流，亦全才也。六外名伶老燕尾，观众和同行们无不敬佩，其艺嫡传弟子红袍状元陈旺喜。八贴龚星、郑大苟、赛黄陂，和三个花旦在舞台上结成终身合作的丑角有：詹屹蚤、小麻子、汪天中，花旦丑角的对子戏演得丝丝入扣，珠联璧合。

据汉剧老艺人回忆，凡省内各地来汉的汉调艺人都要来大福兴搭班，才可出名。从沙市来的余洪元、余洪奎、傅心一，从通山来的朱洪寿，从安陆来的吕平旺，从黄陂来的刘炳南等都曾搭班福兴班而一炮打红，光绪二十三年（1897）余洪元从沙市到汉口搭袁心苟领班的福兴班，第一次登台潮嘉会馆，演出《沙滩会》《大五台》而大获成功，从此开启汉剧“余洪元时代”。

清朝末年汉口剧坛最大的变化是商业戏园的出现。光绪二十六年（1900），大智门外的如寿里出现了汉口的第一家茶园——丹桂茶园；次年，天一茶园建成。这两家茶园的开业为汉剧各种表演程式的最终定型提供了外部条件，标志着近代汉剧都市化演出进程正式开启。继丹桂、天一茶园之后，仅从1900年至1911年的12年间，汉口共开设有茶园13家，它们分别是满春茶园（1902）、贤乐茶园（1902）、清正茶园（1902）、美观茶园（1903）、怡园（1903）、荣华茶园（1906）、同乐茶园（1907）、玉壶春茶园（1908）、鹤鸣茶园（1909）、福朗茶园（1909）、双桂茶园（1911）、春桂茶园（1911）、新民茶园（1911）。汉阳和武昌也开办了一些可以演戏的茶园。汉口、汉阳和武昌商业性茶园受到京沪等大都市文化消费风潮的影响，如雨后春笋般涌

现，为汉剧栖息于都市文化市场提供了场所。

更值得我们关注的是，商业性茶园的出现，改变了原来戏班流动演出的基本面貌，让戏班和名角获得固定的演出地。如光绪三十三年（1907）汉口同乐茶园开张，聘请时称汉剧“十大行”头等名伶余洪元（末）、连春元（净）、小玉堂（生）、李彩云（旦）联袂演出。都市化的演出模式给近代汉剧舞台艺术及其演剧形态带来变革性的新局面。这些变革包括：唱腔念白的归并与统一；脚色制向名角制的过渡；坤伶的登台和普遍化；公司制、包银制、售票制等城市茶园演出形态。清末蔡寄鸥《咏汉口竹枝词》的一首诗很好地描绘出戏院演剧的情况：“春宵一刻值千金，多少游人处处寻。唯有戏园生意好，角儿都发现包银。”这首竹枝词点明清末城市戏园繁忙的演出市场，也透露出汉剧名角制、包银制在清末已经形成。

宣统年间，反清革命风起云涌，一部分汉剧艺人毅然参加革命活动，1911年辛亥革命被镇压后，汉口等三镇的汉剧艺人如徐正奎、江春庭重入汉剧班而得以逃脱通缉。这一时期，京剧、黄孝花鼓戏也纷纷涌入武汉，对汉剧的演出构成新的竞争关系。然从乾隆中叶一路走来的汉剧，在清末吸纳四大河派的精英名角而实力日益增强，稳稳占据武汉的戏曲消费市场，为20世纪前三十年的汉剧黄金期的到来奠定了坚实基础。

五、民国初汉口汉剧的高度繁荣

民国初年武汉戏曲消费市场的主体是汉剧。汉剧强大的需求，直接体现于从业人数的大幅增加，当时在汉剧公会登记的汉剧从业人员就已达到了七千多人。从民国初年开始，汉剧迈入发展的黄金期。

汉剧黄金期的主要表现：

一是以余洪元为代表的名角纷纷登上汉剧的舞台，形成历史上最强

大的艺术阵容。

汉班的十大行中，聚集了一大批杰出的汉剧名伶，其中顶尖名伶被誉为“三鼎甲”，可谓风光一时，劲头无两。其中1900年前后的“三鼎甲”最为显赫：

一末余洪元、刘炳南、魏平原

二净朱洪寿、邱志奎、菊长胜

三生钱文奎、麻子红、高禄士

四旦李彩云、瞿翠霞、小云霞

五丑大和尚、吕平旺、小连生

六外陈旺喜、陆小珊、程双全

七小董金林、黄双喜、汪素云

八贴牡丹花、小翠喜、小月红

九夫刘子林、董协堂、郑金珊

十杂张天喜、江珠子、高洪奎

名角排行榜，是汉剧繁荣的重要表征，是观众和历史选择的结果。

一末余洪元（1872—1938），字丹甫，咸宁人。幼时随父亲到沙市经营酒楼，渐渐成为当地的知名汉剧票友。当时在汉剧一末的两大流派中，沙市的胡双喜、贺四代表的荆河派最负盛名。该派讲究行腔，尤擅表情，做工十分深厚。余洪元在沙市拜胡双喜和贺四为师，渐渐在当地汉剧界崭露头角。1901年，余洪元来到汉口，搭入袁心苟的福兴班，在汉口天一茶园演出《兴汉图》而一夜走红。此后三十余年，余洪元成为汉剧当之无愧的领袖，他也将汉剧一末艺术推向了顶峰。



汉剧泰斗余洪元小影



余洪元墓碑（魏一峰摄）

民国初年，余洪元的艺术造诣达到炉火纯青的境界，就如扬铎评价的那样：

> 艺术造诣，亦与日俱臻，概言之是从头到脚，从口到身，从唱到说，从做到表，无一不各极其妙。扮帝王将相，俨然帝王将相，因他的扮相非常堂皇；扮民间人物，便是民间人物，因他的态度非常大方。唱几句唱词等于说话，因其抑扬顿挫，明白晓畅；说几句道白，等于唱腔，因其音韵合辙，轻快入耳。他能冶说唱于一炉，化唱说为一致，令人不觉其在唱戏，只觉其在说教，艺术造诣，已达到了化境。

余洪元唱腔的精粹是深沉苍劲、淳朴酣畅。他一方面继承了荆河派胡双喜的衣钵，另一方面向汉河派学习：一是学习汉河派任天泉一末“衰头”，如《五丈原》《七星灯》等戏，演得凄凉悱恻；二是向汉河派一末唱功奠基人蔡炳南学习花腔，如《让成都》等戏即是。在余洪元的手中，汉剧一末一反过去重衰、重说、重做而不重唱的传统，融说、唱、做于一炉。即报界评价的那样，“熟谙剧情，深懂戏味，唱、做、念三者，悉臻上乘，能戏甚夥，尤以《求计》《扶汉》二剧为最佳，垂

享盛名”。余洪元在汉剧舞台上，将一末艺术推向了顶峰，也将汉剧带到了一个全盛的时期。

二净朱洪寿，字瑞堂，通山人（一说为阳新人），约生于光绪八年（1882）。为阳新县洪字科弟子，他“咬字准确，清晰嘹亮，极尽淋漓之致，台步之稳重，扮相之堂皇，脸谱之精妙，洵称侪辈之冠。能剧如《定军山》《二进宫》《珠帘寨》《龙虎斗》《斩雄信》《小五台》，允为拿手佳构，非同凡响”。朱洪寿的拿手好戏是《定军山》，饰演黄忠“身段稳练沉着，台布做工，一丝不苟，确有老将气概，最长处尤在唱念字字明晰，盖汉剧中之二净最难在字字能使人听得清楚也”。因为嗓音绝佳，引吭一呼，可震屋瓦，被人誉之为“黄钟大吕”。不仅嗓音好，他台风稳健，工架老到，红净极佳，黑头稍逊，举手投足，颇守绳墨，当时的一般净角，皆不能望其项背。1921年朱洪寿随余洪元进京赈灾义演，1929年又参加余洪元赴沪演出，1933年他主办汉兴舞台，后因营业不佳而歇业。

三生钱文奎，字寿亭，咸宁人，约生于光绪十二年（1886）。幼即聪颖，出台甚迟，“其嗓为须生中之正膛音，《打鼓骂曹》一剧甚佳，所打之‘夜深沉’能令观众静而聆之，兼擅老爷戏”。

四旦李彩云，号岫轩，监利人，约生于同治十二年（1873）。清末由沙市来汉，崭露头角，即红极一时。咬字行腔均为上乘，尤富于研究性及革新性。有人撰文评价之：“处处以真才实学见长，内外行一致佩仰，方为汉剧界之陈德霖也。嗓音属左，故唱哀情戏，凄清哀厉，恍如三峡啼猿。”

五丑大和尚，真名李春森，为名丑小连生外甥，为人信佛，事母纯孝，平生长斋，并于无事时则拾字纸。其戏以褴袍戏为所长，纱帽戏非其正宗。《打花鼓》一剧之走矮步，其他扮花旦者常赶之不及。《活捉三郎》一剧之张文远，与牡丹花合演，真可谓翩若惊鸿，故其与牡丹花配戏时独多。

六外陈旺喜，为六外行之宗匠。“其演戏也以家庭戏见长，能令观众心酸流泪，可见其艺事之斑，因之执此行之牛耳达念余年。”

八贴牡丹花，真名董瑶阶，沔阳人（今仙桃市）。演花衫戏，无所不能，尤长于淫悍一流，即所谓“婆娘戏”，其描摹之善，绘影绘声，使人为之魂摇心夺。《杀子报》《翠屏山》《石十回》《宋十回》各戏，登峰造极，家喻户晓。《活捉三郎》之“眼”，锻炼数十载，并代无双；《反八卦》本为公堂戏之一，素不为人重视，董独荟萃精华，能在大轴排演，其吩咐家院之神情，次次不同，尤为体贴入微，深得三昧。也有人说：“论牡丹花之艺，风骚泼辣四者俱备，尤以泼辣戏为其杰作，故《翠屏山》之泼、《杀子报》之辣，以及《打灶分家》之泼，真堪交口称颂。《杀子报》剧中之王氏，演来可谓吓人；《活捉三郎》一剧，有‘活鬼’之称。”传说民国四年（1915）在新堤演《活捉三郎》，竟将当地某杂货店东吓死。



汉剧名伶李彩云小像（采自《楚腔汉调》）



汉剧名伶董瑶阶（牡丹花）小像（采自《楚腔汉调》）

对于以上这十大行状元伶星，1933年《戏世界》刊载文章这样评价之：

> 汉剧十大名角余所见者首推余洪元，唱做并佳，不愧大王；牡丹花优于传神，做工身法亦复无愧；他如李彩云之旦，大和尚之丑，亦一时无两者；至吴天保之三生，朱洪寿之二净，虽未能与余董齐驱，亦足以称雄于今日。近者坤伶辈出，间有良材，但坤角演剧其天赋与传神处，毕究不如男伶。以是汉剧后进，胥不能与前辈争一日之短长。行见十大名角均将绝响，不能继之以起者。观陈旺喜、张天喜之死，外杂两行便无善才他睹。余董物故，和尚圆寂，彩云散去，

汉剧将无可观之角矣。所谓老伶工如不急谋传授，而仍自秘其艺， 则汉剧危亡，可立而待矣。

这段话非常准确地评价了十大伶星的舞台成就，也对他们在20世纪30年代的舞台地位作了重新评估，同时对当时后继乏人、无人超越的衰境表示担忧。

二是坤伶的涌现，表现出戏曲消费市场对汉剧艺术更高的要求和审美趋向的新变化。

汉剧自诞生以来，舞台上的女脚色都是由男演员担任，甚至连女人上台也成了班社的禁忌，“若有女子上了后台，马上打碗压邪镇台，把女人赶下台，走一步跟她后面用刀砍一下台板，众人齐吼‘滚走’！女人走后，艺人们敬神扫台，给老郎神搭红。否则，戏班子就会走败运，不是散班就是死人”。晚清时期，京剧的坤角就颇为盛行，在汉口演出的海派京班中，许多知名坤角已经家喻户晓。受此影响，武汉、沙市和宜昌一带的妓女开始学习汉剧，并登台献艺，汉剧第一批坤角应运而生。

第一位正式登台的汉剧坤角是七龄童。七龄童本名叶慧珊，五岁拜熊茂清为师学京剧老生，后又转拜汉剧演员吴炳元习三生，后在沙市最乐戏园演出《南阳关》，一炮打响。对此，以余洪元为首的汉剧保守势力强烈反对，阻止其到汉口戏院中演出。1924年，傅心一携七龄童到汉口法租界天声舞台演出，遭遇到了很大的阻力。此后，汉口出现八大家族坤班，培养了第一批汉剧坤伶，主要有：七龄童（三生）、黄大毛（八贴）、黄小毛（三生、一末）、黄三毛（小生）、牡丹（八贴）、花和尚（五丑）、花芙蓉（八贴）、花兰芳（八贴）、大红宝（一末）、小红宝（三生）、红宝英（四旦）、小琴（四旦）、杨小红（三生）、杨小艳（八贴）、红艳琴（一末）、红艳芳（八贴）、花天保（三生）、筱筱侠（一末）、筱宝侠（八贴）、筱飞侠（五丑）、吴惠英（三生）、吴惠侠（三生）、吴惠艳（八贴）、韩宝琴（一末）、韩宝艳（八贴），等等。

1926年10月北伐军攻占武汉后，各行业纷纷成立工会，傅心一发起成立武汉剧学总会，并担任该会主席。在这一契机下，七龄童、黄大毛、黄小毛、红艳琴等汉剧界第一批女艺人登记入会，就名正言顺地在美成戏院、满春戏院、共和舞台等商业戏院中演出。对此，汉剧保守派无力扭转局面，坤伶也得到空前发展。稍后出现了汉剧坤伶登台的两个高峰期，分别形成第二批和第三批坤伶，其中第二批就产生四百余人。在一个不长时间内产生如此多的坤角，颇为罕见。分析这份名单我们发现，整个20世纪三四十年代活跃的汉调坤伶，基本都是这几年里登台的，特别是万仙霞、万盏灯、张美英等不少人还是中华人民共和国成立初期汉剧演出的中坚力量。可见，这一时期坤伶的出现对汉剧发展的贡献是可圈可点的。

坤伶登台是汉剧史上一个划时代的事件，是汉剧发展到鼎盛时期的重要产物，它改变了汉剧舞台男性一元化格局。同时，坤伶们创造的多样的流派与风格，很大程度丰富了汉剧艺术园地。小牡丹花、万盏灯、张美英、七龄童等众多杰出的汉剧坤伶，在艺术上卓有建树。一些坤角的艺术水准相当之高，进入20世纪30年代汉剧十大行的“三鼎甲”之列。简而言之，汉剧坤伶自登上舞台，就深刻改变了汉剧的演员格局和审美风貌。若干年后，一代一代的女演员通过自己不懈的努力，将古老而传统的汉剧带入了一个崭新的时代。

三是以1921年进京赈演为代表的对外交流演出。

1921年湖北多地发生水灾。这年9月，湖北旅京同乡会特邀汉剧名角赴京义演，余洪元率汉口的当红名伶三十余人进京，阵容强大、行当齐全。除余洪元外，当时的汉班名角钱文奎、大和尚（李春森）、李彩云、小翠喜、黄双喜、徐青山、程双全、小桂卿、顾奎官、赵小长、小天元、董燮堂等几乎悉数到场，在第一舞台、三庆园演出自己的拿手好戏，如余洪元演出《兴汉图》《白帝托孤》《打侄上坟》《大五台》《群英会》，大和尚、李彩云《琵琶词》《广平府》《收痨虫》，小翠

喜《采花赶府》《金钗记》《凤仪亭》《反八卦》《朱买臣》，钱文奎《刀劈三关》《临江会》《焚棉山》《酒毒杨勇》《下书》，黄双云、程双全《弃皇宫》，小桂卿《沙陀国》《骂殿》，董燮堂《辞皇朝》，赵小长、小天元《马蹄炮》。10月7日，北京药行会馆庆寿堂会，余洪元、小翠喜与京剧富连成的茹富兰、韩富信合演《战濮阳》。10月9日又在三庆园与京剧名角合演堂会，余洪元、小翠喜《花田错》，尚小云《女起解》，余叔岩《买马》。



余洪元（中）与梅兰芳（左）



汉剧名角陈伯华（右）与梅兰芳

此次商演票房收入不错，达到了进京筹赈的预期目标。上座率都很高，如10月1日和2日的头两场就“上座极盛”，接下来的几场也都卖座极好，以至于演出结束后的10月9日，《顺天时报》刊文感叹，“高腔老调梆子尚有人为之捧场，汉调高出彼戏万万，矧观剧人程度日高，卜得良好结果”。这般叫好上座自然带来了丰厚的票房，第一舞台表演的三天中，票价都为五元，据有人估计，仅在这三天就“共售洋数万元”。除了观众热情捧场外，诸多京剧名伶也纷纷前往剧场观看，演出受到社会各界的欢迎。汉剧戏班的这次进京赈灾义演取得了很大的成功，很大程度扩大了汉剧在北京的影响力。

第二章 近代武汉都市化进程与汉剧变革

汉剧四百年一路走来，总与区域中心城市结下不解之缘。从明末清初楚调的中心地沙市，到清中叶以降四大河派的中心城市襄阳、德安、沙市、汉口，城镇给予了汉剧成长丰沃的土壤。近代汉口在都市化进程中，戏曲消费市场产生强大的“虹吸效应”，将其他三派的汉剧人才汇聚此地，共同筑建起近代汉剧的艺术丰碑。近代汉口的都市化进程也给汉剧的演出场所、舞台艺术形态、管理体制、艺人群体结构带来深刻变革。

第一节 近代武汉都市化进程与戏曲文化消费

1861年汉口开埠后，港口贸易额激增，大量的移民涌入，娱乐市场也随经济发展快速步入都市化快车道。汉口戏曲市场，为满足不同层次人群的消费需求，呈现出艺术种类多样化和分层次消费的独特面貌。

一、消费对象的多样化

新兴而进入汉口的电影、话剧，与传统的京剧、汉剧、楚剧一起丰富了汉口三镇市民的文化消费市场。

1.电影1903年美国汇喇洋行在汉口老跑马厅放映美国“精巧新奇影戏”。1907年法商在汉口花楼街张家巷口开设花楼影戏院。1909年，满春茶园在演戏的同时开始兼放电影。1910年荣华茶园、清闲俱乐部等游艺场纷纷开始经营电影，电影开始在汉口快速发展。20世纪20年代是民族资本高速发展的时代，在华外国资本势力受到西方经济危机的影响，华商抓住时机大举进军电影业，到1928年，在电影业中华商已占据主导地位。新技术的流入，给汉口市民带来新的娱乐样式，对公共娱乐观念产生不同程度的影响，分割走一部分传统戏曲在文化演出市场所占份额。

2 .京剧 时称平剧。1899年，汉口第一家西式戏院——丹桂茶园建立，标志着汉口民众传统的文化消费方式发生了质的改变。他们追求更加开放、自由、舒适的娱乐场所，同时对提供的艺术产品有更高的要求。

在西方娱乐方式对汉口产生影响的同时，汉口与中国其他大都市北

京、上海娱乐市场保持更密切的关联性。光绪二十四年（1898）汉口贤乐茶园请来徽调、河北梆子和京剧演出。1902年，夏月恒率七十多人的班子来汉口演出。清末至民国初年，当时北京的名角梅兰芳、杨小楼、孙菊仙、陈德霖、程砚秋、盖叫天等都来过汉口戏院唱过京剧。1917年早期话剧的开创者刘艺舟和汉剧傅心一合作，曾上演过《皇帝梦》《石达开》等剧目。

3.楚剧 黄孝花鼓戏也在清末民国初年进入汉口，改名为楚剧。楚剧进入汉口的三部曲是清末在汉口临时作场，1902年正式进入租界舞台常年演出，1927年初进入血花世界（后改名民众乐园）公演，从此甩掉“草台三小戏”的帽子，积极创作剧本，向京剧、汉剧学习表演程式，迎合汉口观众欣赏习惯，排演连台本戏和引入机关布景，短短几年就站稳脚跟，演化为与汉剧一较高下的地方大剧种。

4.话剧 民国初年，话剧开始进入汉口的舞台，成为民众所接受的艺术娱乐方式。最早将话剧传入汉口的是上海进化团。辛亥革命前夕，中国话剧先驱人物任天知带领进化团由芜湖巡演至汉口，拟落地荣华戏园，鄂督瑞徵以“鼓励革命、摇惑人心”为由下令拘捕，进化团不得不立即撤回上海。辛亥革命之后的次年春，应汉大舞台之邀请，著名戏剧家徐半梅领导的社会教育团从上海来汉口演出三个月，戏园怕不满座，安排话剧与京剧轮流开锣，轮流压台演出。话剧团演出“客座常满”，因此遭到“旧戏班”（主要指汉剧）的不满，只得演满期限撤回上海。值得称道的是，鄂人刘艺舟在1913年回到汉口，在满春茶园演出《黑奴吁天录》，在大舞台演出《吴禄贞被刺》。他还针对当时的政局，编演了以太平天国史实为题材的《哀江南》，大获好评。辛亥革命后的十余年间，是汉口话剧新发、生长的时期，一大批话剧人从上海等地来到汉口，给市民带来与传统戏剧不同的审美感受：无论是题材的选择和剧本编写，还是舞台表演的方式，都给人耳目一新的体验。民国初年罗汉的竹枝词写道：“却从旧本别翻新，说法禅宗惯现身。莫作消闲新剧看，声声唤醒梦中人。”指出话剧的剧目具有很强的现实针对性，起到振聋

发聩的警世效果。

多个戏剧品种汇聚在武汉的数家戏院中，形成如吴炳焱《新汉口竹枝词》所描绘的竞争景象：“凌霄老圃竞开张，票价低廉顾客忙。汉剧京腔花鼓戏，钟鸣十二始收场。”各大戏院争相压低票价，吸引观众前来观剧，营造出汉口戏院演剧繁荣的局面。

二、戏曲品种的多层次

尽管在清末民初汉口戏曲娱乐业的结构发生重大改变，呈现出消费对象的丰富性和多样性特征，但实际上在汉口等三镇市民心目中，这些活跃在舞台上的戏曲品种还是有高下之别，基本可以表达为：京剧—汉剧—楚剧—皮影戏—傀儡戏—曲艺。京剧从北京和上海来，剧本编排更具特色，艺人的表演水准更高，舞台布置更新奇，武汉的不少市民是京剧的戏迷。“平剧在武汉拥有的观众，并不比汉剧、楚剧少，相反的也可以说是还要多些，这时由于平剧的一切行头、唱白、做工、音乐等等都考究些的缘故。……武汉人对于平剧有着深厚的兴趣和对于平剧有着相当的认识。”罗汉1915年的《汉口竹枝词》“昆班歇后尚京班，汉口从前有几间”也证实京剧在武汉有一定的市场。

汉剧由于是本土的戏剧，武汉市民对汉剧的感情甚为深厚。汉剧与京剧在相对一段时间内共同占据了汉口戏曲市场的大部分份额。1934年8月，到武汉戏剧审查委员会登记的京剧演员1167人，汉剧演员1159人，可见当时京剧与汉剧艺人在武汉从业的基本情况，同时也显示出汉剧与京剧在武汉人心目中的独特地位。

此外，从伶人的收入可以很好展现汉口民众对戏曲品类的欢迎程度，同时也折射出艺术品种的社会地位。例如20世纪20年代名伶余洪元包银高达1200元，而同时期十大行名角刘炳南、魏平原，每月的包银分别为250元和200元。同期楚剧名角的收入尽管也十分可观，如李百川

220元，陶古鹏250元，章炳炎250元，沈云陔210元，江南蓉220元，但一般楚剧艺人的包银基本在40—60元。相对于汉、楚两个大剧种，汉口茶园中的评书艺人的收入就要低很多，据当时汉口市的政府机构的调查显示，1930年武汉的64名评书艺人收入情况，月收入最高者40元，最低者不过10元，平均为24.53元，甚至要低于同期汉口市人力车夫25—30元的月收入标准。

在武汉人心目中，汉剧与楚剧在雅俗上具有明显的审美性差异。请看1928年11月《汉口民乐园征信录》里对汉剧、楚剧的印象及定位。

> 汉剧——为本土人士雅俗共赏，省内各地皆演之。自改组后，以行头之旧坏，重要角色之他去，稍为减色，但每日观众仍较他剧为多。是社会对于此剧，已有深刻的认识和赏鉴，亟应添制行头，聘请名角、大家整顿，则汉剧驾乎他剧之上，可操左券。
>
> 楚剧——为地方戏之一，俗人多好之。向以淫盗之剧，为取热人欢之具。自公安局颁布取缔有关风化、神怪、迷信、反革命等剧后，又加以包与陶古鹏等办理，以是营业日有起色。惟是禁戏不准表演，戏目已减少大半，实不足以供社会需求，亦应编排革命新剧，以资接应，将来发展，更未可限量也。

将楚剧的观众群体定位为“俗人好之”，在某种意义上就带有一种鄙薄楚剧的意味。当然这也与楚剧早期乐演淫戏有一定关系，即便进入汉口的戏园也未改初衷，“桑间濮上播淫风，花鼓情形一样同。浪态骚声都绘尽，莫云天道本梦梦”。搬演淫戏虽然迎合了特定人群的观剧需求，为楚剧在汉口站稳脚跟、打开局面立下功劳，但同时也给它本身带来污名。

与之相反，在清末民初的汉口，汉剧是一种得到社会认同的“官戏”，基本垄断了上层社会的演出市场，“在湖北当时的戏剧，只有汉调是个正当剧种，被称为‘大戏’，经官厅认可，可以公开演出。所以凡是酬神还愿，庆祝大典或衙门开印等事，都归汉调承应”。在某种意义上，汉剧得到更多官员、商人、知识分子的青睐，主要活跃于会馆演剧市场，而楚剧平民色彩浓厚，俗的成分多，受到工匠、码头工人的认同。不同的接受群体，会对剧种的舞台艺术层次和审美取向有不同的要求。

第二节 戏院的出现与汉剧演出模式的变革

清末民国初年，汉口经历了从酒楼式茶园向专业化戏院转化，是资本主义经济发展对近代都市生活方式的内在要求，某种程度上，构成了汉口娱乐业的近代化的重要内容。专业化戏院的出现，致使汉剧演出模式发生变革，同时对伶人的管理方式也发生相应的改变。

一、汉口戏园的变迁

戏曲消费场所的变迁，会引发场地管理制度的变化，并连锁性发生舞台艺术的一系列变革。近代汉剧的深刻变革，很大程度导源于戏曲演出场所由草台、庙台、会馆戏台变化为商业性戏园。

1.清末民国时期汉口的戏园

清代嘉庆道光年间，汉口的茶楼中有唱小曲和乱弹戏词的歌妓，“沿湖茶肆夹花庄，终岁笙歌拟教坊。金凤阿香都妙绝，就中第一简姑娘”。这些茶肆中的歌女“皆小曲有余，乱弹不足，声雌气陷”，但也有出彩者如简姑娘，“陈姓，修眉广额，姿格清疏，小曲韵叶筝琶，声迟以媚；乱弹神完气足，有金石音，无脂粉气，可谓歌院魁杰也”。

清末民初，汉口“茶寮酒楼梨园等，动辄成立”，成为文化传播的平台，而这些茶园有不少都是客商投资兴建的，一般有两种形式，一种是由会馆、公所投资兴建的，主要功能是年节酬神，增进同乡情谊；另一种是客商投资兴建，主要功能是聚集同乡，联络乡情。如光绪二十五年（1899）兴建的丹桂茶园，就是徽调艺人刘茂林号召徽州商人共同集资兴建的。光绪二十七年（1901）兴建的天一茶园，是徽籍茶商陈广泰、

韦紫封等出资兴建的。1916年兴建的长乐剧院，是黄陂商人李俊阶出资兴建的。从光绪二十五年（1899）到宣统三年（1911）的十几年间，汉口共开设了十余家茶园，大部分都是由会馆和客商投资兴建的。

清末汉口茶园一览表

茶园名称	开设年份	地　址
丹桂茶园	1900	大智门外如寿里
天一茶园	1901	花楼街笃安里
满春茶园	1902	满春路三元殿后
贤乐茶园	1902	后城马路(今中山大道)贤乐巷
清正茶园	1902	汉口华景街
美观茶园	1903	汉口花楼街
怡园	1903	后城马路歆路口
荣华茶园	1906	长堤街土垱
同乐茶园	1907	后城马路
玉壶春茶园	1908	车站路福堂里
鹤鸣茶园	1909	长订和(今汉口自治街)
福朗茶园	1909	大智街附近
双桂茶园	1911	汉润里对面
春桂茶园	1911	汉润里对面
新民茶园	1911	后城马路天津路口

到了民国初年，传统的茶园开始受到冷落，建设更具商业性的新式戏院成为剧场业的新热点。据统计，1912年之后，汉口总共只修建了3个茶园，分别是后湖茶园、共和升平楼和升平茶园，而新式戏院的数量明显增加，从1912年到1920年，汉口出现的“大戏院”或“大舞台”有15座。

客商或以家乡戏曲慰藉思乡之情，或以此为载体联络乡谊，客观上促进了地方特色文化的发展。创办丹桂茶园、天一茶园的客商则将现代市场经营方式带入了茶园的营运，将以茶资代门票转变为凭门票入场的方式，推进了传统茶园向近现代新式戏院的过渡。

2.20世纪20—30年代：京剧、汉剧、楚剧三分天下

民国时期一些报馆编辑发行《武汉指南》，为新到武汉旅行、经商人士介绍风土人情，自然也包括对武汉戏园的介绍。如1921年《汉口行市日刊》报馆编辑的《武汉指南》“食宿游览篇”介绍汉口较大的几家戏园：

满春茶园（汉剧）

易俗学社（文明戏）

双红大舞台（京班）

怡园（坤班）

道社、新民社（文明戏）

新民茶园（坤班）

丹桂舞台（坤班）

这份20世纪20年代初期汉口戏园名单显示，汉剧在汉口戏园市场份额并不大，楚剧更是难觅踪影。文明戏主要存留于一些票社组织的戏园，而京班已经在汉口的戏曲演出市场占据相当地位，尤其是坤班颇受武汉市民的欢迎，大量入驻汉口的戏院。

这种情况在20世纪30年代初期又有新的变化。同样是《汉口行市日刊》报馆编辑的《武汉指南》，1933年版则对汉口戏园有新的描述：

> 十年前本市有大汉舞台及怡园、新民三园，均以屋朽而停演。
>
> 现仅有新市场内大舞台、立大舞台、共舞台、天声、天仙、老圃之西舞 台（已停）。内中以新市场之大舞台为精美，其余台址既旧且小，不 能容多数之观众。人民心理喜热闹，不喜唱工，好角在此不能叫座， 只海派在此尚能立足也。

1933年版《武汉指南》还罗列出当时比较大型的戏园。京剧戏园有立大舞台、新市场大舞台、老圃西舞台、共舞台四家，汉剧戏园则有满春戏园、美成大舞台、长乐茶园三家，楚剧戏园有新汉大舞台、天声茶园、天仙舞台三家。从这里可看出，京、汉、楚三种戏剧在武汉三分天下，楚剧入驻的三家戏园有两家（天声、天仙）都在法租界，故1933年

版《武汉指南》说：“楚戏又名花鼓戏，言词粗俚，人材淫荡，演员又不复重人格，市政府严格取缔，组织训练班毕业后始出演。而法租界之楚戏，以在帝国主义保护之下，演员既未受训练，词句又甚粗鄙，伤风败俗之事曾见迭出。”到抗日战争爆发，汉剧市场基本上被楚剧和京剧所挤占，1937年的《申报》有则《汉口通信》：“本市中山路宝善堂街宝善大戏院……地基为苏湖公所所有，初为宝善堂厝所，因市区之内不准停置棺木，由市府命令拆迁。二十四年十二月，市民王殿卿承租地基，呈准市府建筑戏院，开演汉剧。因管业欠佳，屡演屡辍。本年二月，始由曹春甫等集资恢复，开演楚剧，卖座常满，营业遂远胜从前。”宝善大戏院的汉剧退场与楚剧进驻，绝不是个别现象，却是汉剧在20世纪30年代衰落的典型个案。

3.20世纪40年代汉剧剧场的萧条

到了1946年《大公报》湖北分馆总发行的《新武汉指南》中情况又发生了改变。二三十年代的一些老的戏园已经废止，如新市场已经改名为民众乐园。由爱国花园发展而来的老圃已经一片瓦砾，凌霄游艺场曾被日军占领而废弃。为汉口最有名望之舞台的怡园，曾是坤角的发祥地，也不复存在。汉剧的大本营之新民茶园，也因种种原因而瓦解了。很多京剧名角演出过的大舞台也不存在了。法租界专唱楚剧的大舞台、天声、立舞台也改唱京剧了。法租界的天仙茶园、升平茶园已经改为店铺。最值得可惜的是，作为汉口古老之旧戏剧场的长乐戏院和满春戏院，曾是汉剧的大本营，也已经分别改唱京剧和楚剧了。从《新武汉指南》1948年对全市戏院的盘点可以看出，汉剧的命运已远不如楚剧，相差京剧就更远了。诚如《指南》所言：“汉剧十大角儿相继凋谢以后，汉剧就一天一天地衰落下来，尤其当一般坤角混入汉剧圈中以后，汉剧坛上更是一塌糊涂。不要说像余洪元那样的角儿少有了，就是能够说得上一个好字的也寥寥无几。”这段话道明了汉剧在汉口戏院的生存状态，其萧条既有受到20世纪30年代日军入侵的影响，也有自身人才匮乏

的根本原因。

二、汉剧进戏园与管理模式的变革

新式戏院的出现给汉剧等戏曲品种的演出带来新的发展契机，但它们自身要进行变革以适应戏院的管理体制。换言之，新式戏院和戏班伶人都要在组织形式上进行改变，实现二者最佳的配适状态，以获得最大的经营效果。

1.公司制

和其他剧种一样，汉剧一直都是以戏班为演出主体，而这些戏班的内部组织形式一般都是班主制，作为演出团体的领导者，班主是“戏班全体演员人身自由、利益分配、戏份分配的主宰者和支配者”，汉剧的大戏班，即“大汉班”都是这种体制，例如早期通城的胡家班、嘉道年间汉口的祥发、联升、福兴三大班等。而一些跑乡班的“江湖班”也多采用班主制，当然还有一些采用的是分账制，演员们临时组合在一起，“讲民主，财务公开，卖多分多，卖少分少”。

班主制的管理模式的本质是一种封建家长制度，从投资建班到接揽生意、组织演出等方方面面的事情，都是由班主一人决定。当汉剧进入到剧场之后，其内部组织形式也发生质的变化，这种变化的前提是，作为演出场所的剧场逐渐引入了公司化的投资和管理模式。在此，我们以汉口新市场为例，看一看其在筹建时的投资方式。据该剧场的内部资料显示：

> 在未修建民众乐园以前，是法国人在该处建的一栋房子，开咪吔牛皮厂，该厂于民国五年停业。有个刘贵苟是个大流氓，曾充当“包打听”，刘系本市扬子江饭店老板……刘与洋行买办都有关系，他们有一马会，他们买办经常在那里，马会中由刘贵苟提出计划建设新市场，参加的股东有邹星堂、王树堂、蒋佩林、劳英鸿、胡起水、朱玉、朱祥甫、杜树堂、王占元等，以上这些都是大股东有钱的买办，最有势力的是王占元（系湖北督军），以上这些都是大股东，还有不出名的六十多个小股东……

从这则材料看得出，新市场其实就是以当时汉口的一些买办资本家作为股东，投资组建的一个股份制企业。据统计，当时大股东有14人，小股东60多人，共集资50多万银元。这种股份制投资方式显然是传统戏班所不曾有过的，带有鲜明的现代企业性质。然而，最能够体现这些戏院企业性质的是，在日常管理上“完全效仿上海新世界和上海大世界的做法”，大胆引入了经理制。有意思的是，新市场在实行经理制过程中还出现了一段插曲。当时整个工程建设的构想是刘友才提出的，他也一直负责资金筹措和工程建设，却不想在新市场竣工前夕的1918年却意外病亡了，董事长也改由邹星堂担任，刘友才原先推荐的经理人选因此易主，最后由浙江帮商人陈云裳担任，副经理为张竹如。

在公司化的体制下，这些戏院建立起较为完善的管理模式。当时汉口的戏院大都有四个中层经理，各司其职地管理剧场事务。原沙市汉剧团团长尹金鹏，曾经在20世纪三四十年代演出于汉口的多家戏院，据他回忆，当时戏院的日常工作由经理全盘负责，其下设了“前台”“后台”“服装”和“伙食”四个经理，一般称为老板。前台经理主要负责剧场事务，如贴海报、报纸刊登广告、雇人扛牌子游街，到各大店铺送戏单，雇人收、售票等；后台经理就是戏班子老板，主要负责搭建戏班和组织演出工作。此外还有两个负责服装道具和餐用伙食的经理，服装经理主要负责租赁和管理服装和道具，分为“大衣箱”（文戏装）、“二衣箱”（武戏装）、“盔头箱”和“旗牌箱”（水杂、刀枪、道具等）。可以看出，与传统的汉剧戏班相比，这种经理制的管理模式显然更加严密科学，运行效率自然比原来要高得多。

特别要提到的是后台经理，这个职位和传统戏班的班主非常相似，但是二者又有明显不同，班主一般统揽戏班事务，而后台经理却只负责组班和演出的事项，显然这个职务的设置对于提高演出质量，是大有裨益的。傅心一是20世纪二三十年代汉口地区最有威望的后台经理之一，他在汉口担任过不少戏院的后台经理，还主持过重庆的宜春茶园、章华大戏院等多家戏院的后台工作。据报载，牡丹花董瑶阶也曾经担任过汉

口怡园的后台经理，但却“亏折甚巨，所负某旅馆之经理款项，无法弥缝”，不得不在1925年出走重庆。

需要指出的是，民国初年戏院所引入的公司制，具有较为复杂的背景，既是时势所趋，也是因为投资巨大，需要股份化经营。据1934年《汉口市政概况》统计，当时汉口的剧院与综合性游乐场，共有37家之多。彼此竞争激烈，业主之间相互倾轧，常常为一戏院之产权或经营权争执不休而对簿公堂，致使武汉的戏院多为军政要人或青红帮所把持。因此时局的变化和政界人事的异动，经常影响戏院的兴衰。可见，公司制的引入，与要吸收一些地方有实力的人物参与以保证戏院正常经营有关系，因此戏院经营采取公司制、股份制，还远谈不上今天意义上的科学运营与管理。

2.名角制

随着汉剧进入到剧场时代，按照十行脚色制的组班方式逐渐退出历史舞台，取而代之的是更符合市场运作规律的“名角制”。这种新的班社体制最突出的特征是，名伶成为班社组织和运营的核心，他们的知名度和演出效果直接决定着剧场的入座率。换句话说，一旦这些大牌演员离开了，剧场的汉剧班很有可能就要散班。

现有的资料表明，同治、光绪年间的汉口大福兴班是最早采用名角制的班社之一。据《汉剧志》记载：该班的十大行俱全，各行二当家和贴补演员有十多人，全班共有百余人，特别是“天中天泉、兴发万年”这四大台柱，是组班最重要的演员。这四位名角分别是汪天中、任天泉、吴兴发和郑万年，尤其是五丑汪天中（1847—1919），同治十二年（1873）搭大福兴班，成为本班多年中不可或缺的当家名角。这是汉剧名角制的雏形。但是这种组班方式当时还不是很普遍，直到汉剧进入到剧场时代，这种制度才成为一种流行的组班方式。

从脚色制到名角制的转型，还可以从演出戏码上得到印证。早期的

戏码要么将演员名列在戏目之后，要么就干脆没有演员名。刘小中曾经获得过一份汉调演出戏码，它是当地文化馆负责人在“文化大革命”前搜集到的，从中可以看到：同治六年（1867）永庆班通山县程家祠堂开台，演出《古城会》《月明楼》《金牛山》《鱼藏剑》《下宛城》《斩子》《戏凤》《赶关》《催贡》《泗水关》《文武升》《访普》《闹江》《挡亮》《打殷家庄》等剧目。旧班的戏码主要是介绍剧目，并不注重宣传名角。这是因为当时戏迷评判某个戏班的演出实力，主要看其十大行是否完备，以及各行是否有当家演员和二当家、贴补。而到了民国初期，戏码中演员名字一般放在剧目之前，并加大字体渲染这些名伶。例如1916年11月9日《汉口大中华日报》曾经刊登了一则爱国花园的汉剧广告：

董燮堂《斩四将》

傅声奎《阳平关》

麻子红《珠沙球》

喻俊卿《神州擂》

小翠喜、黄双喜、水仙花、小玉翠《游花园》

陈望喜《交花枪》

余洪元、吕平旺《龙舟会》

这则广告带有普遍性质，把名角放置在剧目之前，强调伶人的知名度。

1900年前后，汉口的每个剧场都有几个名角撑台，但是这时候名角的数量还不多，特别是从十大行的角度来看，名伶还不够齐整。但是到20年代，四大河派的顶尖名伶都已经悉数归并到汉口，汉口的舞台可谓群星闪耀，因此一般的剧场几乎都出现十大名角，根据《汉剧史研究》的相关资料，列表如下：

茶园＼名角＼行当	一末	二净	三生	四旦	五丑	六外	七小	八贴	九夫	十杂
乐园戏院	余洪元	陆瑞庭	吴天保	邓云凤	大和尚	陈旺喜	李四立	牡丹花 小宝玉	熊长春	张天喜
美成戏院	刘炳南	余洪奎	麻子红	李彩云	石平旺	程双全	董金林	小翠喜	陈凤钦	杨春海
德明茶园	周天文	邱志奎	十二红	卢天凤	卓别林	唐伯乐	王少卿	天娥旦	曾天福	徐正奎
满春茶园	魏平原	朱洪寿	钱文奎	水仙花	舒连生	舒洪产	黄双喜	余文艳	董燮堂	严炳奎
新市场大舞台	郭玉峰	向洪全	尹春保	陈月仙	熊克奇	肖春福	谢月山	花宝翠	姚宝臣	蒋占奎
长乐戏院	王长顺	梁金鑫	陶长汉	王春翠	刘长山	陈长旺	黄长华	周长艳	宋春山	胡长连
共和舞台	余春衡	陈金奎	何鸣峰	冷天仙	留一笑	汪天龙	曹洪飞	张月红	石辉南	黄玉林
新新游艺场	盖洪元	姜寿锋	邹天惠	冷天仙	赵小长	陈春旺	刘天元	万盏灯	姚子林	傅佳杰
新汉舞台	洪艳琴	白小保	七龄童	杨小琴	小飞侠	周长安	黄三毛	黄大毛	黎春成	丁春雄
老圃游艺场	盖鑫培	顾奎官	黄桂卿	刘顺娥	李天中	杨天佑	黄顺华	天娥旦	秦中汉	王楚山

从上表可见，当时十大行的“三鼎甲”都分散在各大剧场，满春有朱洪寿、钱文奎，长乐有王长顺，新市场有尹春保、熊克奇，老圃有刘顺娥，而乐园和美成实力最大，汇聚的名角也最多，余洪元、吴天保、大和尚、陈旺喜、牡丹花、刘炳南、余洪奎、麻子红、李彩云、小翠喜、陈凤钦等一批大牌红伶加盟其间。

当然，这些戏院聘请名角都有一定的聘期，期满会重新签约，会形成相互抬价争聘的情况。在商业时代中，名伶在各大汉剧班之间自由流动是司空见惯的现象，有时还因为要“挖走”名角发生纠纷。也就在20世纪20年代里，长乐、满春两家戏院曾经就因为要争聘余洪元和牡丹花，“几演全武行，幸经得力者从中调停，余、董二人分开在每家互演半月始寝事，一场风波始平息”，之后还发生过满春茶园与新市场同争聘小翠喜的事情。

長樂戲院

徐繼聲
朱洪壽
小牡丹花
張美英
鄧雲鳳

熊克奇
胡桂林
劉炳南
周天棟
代一鳴
陳春芳
陳鳳欽

（新牡丹）

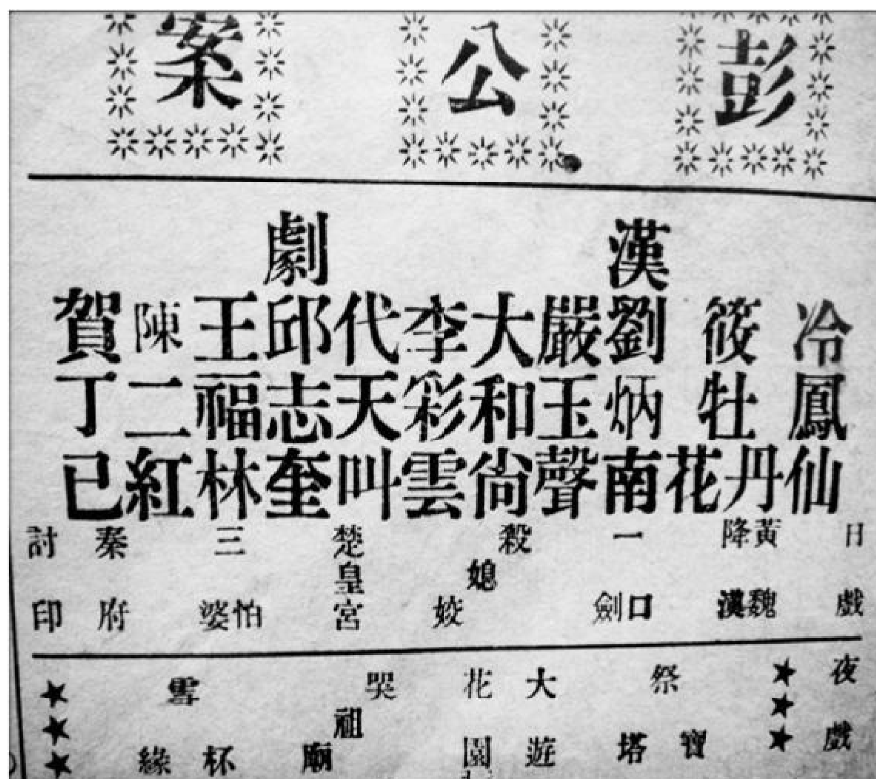
楊天佑
譚碧雲
萬仙俠
樊笑天
夏桂斌
嚴炳奎
李四立

（日戲）
大合銀牌
大溪皇莊
八美跑車

（夜戲）
殺舟官
轅門斬子
霸王別姬

小兒痘痲專科醫士

民国汉剧广告



民国汉剧广告

名角制下，名角和其他演员呈现出金字塔式的分布。从数量上来看，名角数量显然只占到全体演员数量的一小部分，例如前文表中的这些汉剧班中，其实全体演员的人数远远不止这么十个人，“每家之演员有五十人上下”。然而，名角在汉班中的地位是很高的。在这种等级森严的体制下，名角居于班社组织和运营核心的地位，位于金字塔结构的顶端。还有一点很有意思的是，汉剧多年来形成的传统，一般以一末和三生的名角为核心组班，因此，即便是大名鼎鼎的五丑李春森、八贴牡丹花，仍然没有居于汉剧班的领袖地位。

名角对亏损中的戏院有起死回生的神奇功效。1928年，专演汉剧的满春、长乐戏院不敌京剧戏院，一旦换了当时名角余洪元和吴天保，情况则不同了，也能“日博满座”。“汉口近来专演汉剧之戏园只有满春、长乐二茶园，满春于今春聘余洪元为台柱，长乐则以吴长保等换演大轴，于新春中尚能日博满座。惟兵士看便宜戏者太多，戏园老板未免吃

亏耳。”某种程度而言，名角制代替脚色制，是娱乐市场成熟和观众观赏水平提高的标志。名角制从清代中后期的偶尔出现，到民国时期一举成为戏班的主导组织形式，归根结底是由汉口的城市化所导致的。因此，可以说，名角制是汉口商业时代的直接产物，也是汉剧都市化的重要表征。

3.包银制

包银制是指班主与艺人就一定期限的戏金总数和支付方式达成协议的付薪形式。班主组班邀请伶人时，必须事先与伶人约定演出期限，汉剧界比较常见的是以40天或45天为一期发放包银，也有半年期或一年期的，同时也商定预约期间的价钱，成交以后便支付钱两，称为“包银”。这种报酬的支付方式具有契约性质。

在汉口戏院广泛实行包银制之前，因为当时的戏班一年中只演出半年，这些包银其实就是一年的收入。晚清时期乡班的包银通常为60至80串钱，多的也不过一百多串钱，“汉剧伶工包银清时极微，以年计算，每人每年，则不过百余串，少则出至十数串文”。至于包银的数目，是班主和艺人双方约定的，由于汉剧界在当时尚未形成统一完善的制度，因此，若戏班的效益不佳，老板就会将这些包银打折。进入剧场时代后，包银制在汉口的各大剧场广泛实行，成为统一的薪酬发放制度，包银制遂获确立。

民国初年，汉剧公会成立伊始，就抽取汉剧艺人包银以筹募公会基金，据《戏世界》记载：

> 初，同人方面均未有负担，后因公会成立，地方上一切之公益事情，亟待办理，不得不向各同业方面抽收厘头捐，以作会内开支，汉剧伶人之包银每串收二十文为例，一切款项均由陈杏林保管。自民九以至民国十二年，此存款有数千元之巨……

汉剧公会收取的厘头捐都以包银作为基准，这说明在民国初年，包银制已经成为汉剧艺人普遍的薪水发放制度。

其实在清末民初，汉口的各大报纸已经登载艺人包银的消息。清宣统元年（1909），同乐戏园发给名伶的包银（按45天计算）具体数额如下：

一末余洪元，一百五十串文。

二净余洪奎（初来汉）三十串文；连春元四十串文。

三生小玉堂（即傅心一）一百二十串文；吴宗保，一百串文；钱文奎（初来汉）五十串文。

四旦王云凤一百串文；小重阳三十串文。

五丑汪天中一百二十串文；大和尚（初登台）三十串文。

六外陈双喜一百串文；陆晓珊四十串文；李苟保三十串文。

七巧小金林四十串文（记不清待查）。

八贴牡丹花（初来汉出台）先讲定三十串文，唱了三五天改为六十串文，约半年提至一百串文。

九夫刘子林三十串文。

十杂张天喜三十串文。

名角之间因为名气的区别，包银差距较大，如余洪元是张天喜的五倍。1934年，万仙霞“出演新市场，每月包银八十元”，比普通艺人高出数倍。顺便提及的是，受汉口戏院包银制的影响，汉剧界基本实行了这种付酬方式，即便是当时的乡班也多采用这种包银制度，如1948年坤伶三生筱津侠在民众乐园演出时，其包银入不敷出，不得已“改走乡班，所得之包银悉数养家”。

关于包银数目如何确定，一般都是由戏院的汉剧班给演员提供一个包银数目，演员如果接受就会签订合同，反之还需要双方进行多次商洽。例如1935年，一度传出吴天保因为包银的原因要离开长乐戏院汉剧班的消息，后来经过协商“继续出演长乐，不成问题，且于日前接受包银，签立合同”。

支付艺人的包银，属于剧场收入的二次分配。具体而言，当一日戏演完后，剧场老板和后台要拆账分红。据阎金锷描述：“场主按唱演时

门票收入之多寡提成。‘一九’劈成，‘二八’‘三七’各种提法不同。”综合看来，一般拆账分二八开、二五七五开、三七开、三五六五开和四六开等几种，其中最常见的是三七开，即前台得三成、后台得七成，当然如果戏班的名角多，也会实行二五七五或二八分成，甚至是一九分成。1936年，答恕之与吴天保一起组建时代汉剧社的时候，采取的是“三五六五与新市场分拆”的办法。据他分析，如果新市场大舞台能够满座，可卖到五百余元，而汉剧社可以拿到三百多元。当拿到了剧场的拆账后，后台经理就会用分得的钱款去支付演出的包银。包银是事前确定好的固定数目，因此如果后台的分账多，那么后台经理就可能盈利，如果分账少则表示要亏损。

民国年间汉口的汉剧名角的包银数额惊人，远远高于楚剧、评书等行业的艺人。汉剧大王余洪元的包银在艺人中一直是最高的。《汉口大汉报》记载：“徒惜其身份太高，包银高重，搭班无人聘请。”20世纪30年代，余洪元、董瑶阶、小牡丹花等合伙组班，出演于新市场新舞台，当时“董瑶阶自定之包银，每月八百元”。1935年，吴天保脱离长乐戏院后，与邓云凤同演于武昌之共和舞台，“彼二人之包银，以逐日提扣，天保每日提二十二元，邓云凤每日十元”，如此算来，吴天保每月的包银在五六百元上下。这都表明，民国时期汉剧名伶的包银，动辄七八百，而余洪元甚至可能达到千余元，这在当时是极为惊人的月薪。而当时楚剧艺人的包银显然低了一大截，1927年初，在李之龙努力下，楚剧天仙班进驻血花世界，当时整个楚班每月的包银才只有1200元，而该班拥有的艺人多达四十多人，其中还荟萃了李百川、陶古鹏、段殿坤等楚剧的顶尖艺人。这样算来，当时的楚剧名伶中，包银最高的也不过二三百元而已。

包银制的完善，不仅将伶人从传统戏班中严格的人身依附关系中解脱出来，使伶人获得了稳定的收入，提高了其物质待遇，同时提高了伶人的社会地位及其在不同戏班、戏院间流动的自由度。正是存在艺人流动的自由空间，为伶人的艺术交流与竞争提供了可能，客观促进汉剧的

发展与繁荣。

当然包银制也有弊端，一是名角戏价畸高，掠夺了其他角色的收入，不利于戏班的良性发展。“大角包银，动辄日索数万，次等角硬里子与主角之包银数字相差过远，贴补角逐日所得，不够一饱（贴补同京班之零碎）。主角不顾班底，班底不拥护主角，背道而驰，感情日趋恶劣，遂致团体涣散。”二是台柱独尊制，从舞台表演而言，过于突出台柱名角而忽略了配角，影响了情节的均衡和表演的搭配，“其病在除组班之一人外，其余均不得力。虽得完美剧本，势力悬殊，铢锱不称，难尽相得益彰之妙”。总之，尽管包银制存在天然的缺陷，但它为现代戏院的商业演出活动应运而生，是戏班制向名角制转轨的产物。

三、观众接受与戏院舞台艺术变革

汉口近代化戏院的出现，不仅导致戏院、戏班、伶人管理方式的变革，而且对舞台艺术也产生直接的影响，它对女伶（色艺）、对剧本（连台本戏）、对布景（机关布景）都有变革性的时代要求。

1.汉剧坤伶进戏院

受到京剧坤班的影响，民国前期汉剧坤伶开始登台，这是汉剧演出史上的一次重大事件。

早在同治、光绪年间，汉口就出现了京剧髦儿戏的演出，但当时规模不大，未引起更多关注。直到民国初期，开放包容的大都市汉口，终于迎来大上海京剧坤班的陆续进驻。1914年，署名秋侠的记者曾经到新民茶园和怡园，观看过恩晓峰、赵美玉等海派京坤的演出。延至1920年，上海京剧坤班已经风行汉口。娱乐业“巨无霸”——新市场，可供表演的三层中，第二层全部是女子坤班的演出。由于有巨大的市场，汉口怡园也一度成为专供髦儿戏演出的戏院。

汉剧历来没有女艺人上台演出的传统，汉剧老艺人甚至把女人上台作为禁忌。1917年，余洪元曾组织一支浩大的队伍，试图驱赶走怡园京剧坤伶，不少汉口观众则对此表示支持。1923年，七龄童（叶慧珊）在沙市演出，成为汉剧史上首个登台演出的坤伶。不到半年，七龄童便在沙市唱红。接着七龄童又转到宜昌演出，也受到观众的普遍欢迎。余洪元等人得知情况后，就以汉剧公会的名义责令汉口的九大汉剧剧场禁止女艺人登台。然而，与此同时，著名汉剧艺术家傅心一则收七龄童为徒，并于1924年将七龄童带到汉口天声舞台，首次演出就轰动了武汉。

随着坤角受到汉口市民的热捧，各大戏院的老板明显感觉到有利可图，遂大举引入坤伶上台演出。于是，汉口鸨母纷纷收养义女习唱汉剧，以赚取利润，一时间出现黄、李、彭、胡、刘、吴、韩、杨等八大家族坤班。这些家族坤班培养的伶人陆续登上汉口舞台，成为一道独特的景观。登上汉剧剧坛的坤伶，经过时间和市场的淘洗，涌现出七龄童、花牡丹、筱鸿宝、红艳琴等一大批优秀的女艺人，从而将汉剧带入坤伶与男伶同台演出的新时期。“从30年代起，汉剧没有女演员就不能组班，女演员已在舞台上占领了重要位置。”

2.连台本戏的上演

连台本戏，在民国初年已经在汉口的戏院初现身姿。民国初年的《汉口小志》记载：“前新民所排之《大香山》，社会趋之若鹜，而大舞台之座殊觉冷淡，后大舞台排《潘烈士投海》及《情天恨》等剧，武汉人士亦喜趋之，而新民之座不觉顿减，可见人心世道好新奇。”

1935年3月新市场大舞台，自排演奇情武侠之《彭公案》以来，极轰动一时。但演至第八本时，“日前接到各界纷纷函请，促早日接排二十一本演唱，若由九本十本顺次接演下去，需要时间甚长”。尽管故事很吸引人，当观众觉得进度太慢，情节铺叙太多，纷纷要求跳着演，九本至十六本暂不接演，直接跳到十七本，然后往后接演。戏院也承

诺，“依次接排下去，按期连续演唱，决不间断”。加之，机关布景的新奇，剧本也更加精彩紧凑，演出效果非常不错，“洵汉上本戏中之异色也”。

由于连台本戏是将故事连排缀演，让观众看过前本难舍后本，一时成为汉口戏院争抢客源的主要手段，故有人评价说：“迄至今日，‘全本连台’已成号召主力矣。”

3.机关布景的普及

20世纪30年代，武汉的戏院为配合连台本戏，纷纷模仿上海、北京的戏曲舞台，采用新奇的机关布景，给观众带来更多视觉冲击。1933年新市场大舞台排演《天河配》，极受社会人士欢迎，连日卖座皆满。很多观众来函要求续演二本《天河配》，所以戏院不惜重金，添置彩色服装，扮演新奇歌舞，特制电气机关、活动布景，更是聘请誉满平沪之坤旦林缦云与文武老生刘奎英，并采取低票价来吸引观众，扩大影响，提高票房收入。

1935年长乐戏院排演头本《雷峰塔》，自开演以来，日卖满座。剧内包括白氏与小青斗法、游湖借伞、钱塘县盗银、乘轿到案、施术化身等场，机关布景，奇幻玲珑，观之有令人身入其境之状。“全剧编排紧凑，布景新颖，更以演员齐全，各尽厥职，演来具见精彩，洵应节之佳剧也。”

发展连台本戏，引进新式机关布景，同样体现了都市人群对新式生活方式的追求。1935年，长乐戏院老板张四维邀请吴天保、周天栋等人，演出机关布景连台本戏《薛仁贵征东》数十本，场场爆满。继后，共和舞台也邀请杨九龄、何鸣峰、黄鸣振、万盏灯等汉剧名角演出连台本戏《三门街》，演出效果也很好。一时间，连台本戏、机关布景配合上名角，成为戏院吸引观众的三大法宝。

汉口戏院受上海的影响，大兴机关布景，力求华丽新奇，机关、灯

光、烟火等相互配合，造成光怪陆离的舞台景象，很好地满足了观众猎奇逐新的心理需求。1949年的《罗宾汉报》曾有一篇宣传机关连台本戏的广告：

> 为谋求汉剧艺术改良演出之推进，从事革新一贯陈腐面目，并奠定汉剧之新基层。其第一剧本，为清代史实侠义名剧《血滴子》。请由《民言报》编辑郭小枫编导，采取电影手法，话剧作风，技巧特出，别出心裁。全剧壮烈哀艳，恐怖惊奇；益以闵村社之布景机关，使用电流活动，当场变景，并增聘武行，加强开打场面。

机关布景是中国戏曲学习西方戏剧崇写实、重科技布景的产物，它与中国戏曲重写意、重虚拟的特征，渐行渐远。然而，汉口在民国前期新式戏院的设立，机关布景的连台本戏的兴起等革新，尽管未能挽救其颓败的趋势，却从侧面反映出汉口作为国际大港口所具有的融汇中西文化之功能。

20世纪30年代，戏院普遍不景气，连台本戏和机关布景几乎成为起死回生的妙药，“园主与演员以求谋迎合社会的人心和发展起见，不得不另辟蹊径。故效法平剧，编排连台、机关布景新戏演唱，方有号召的能力。在目前的汉戏院，除长乐之卖座特佳外，其余俱无法支持，最近新市场新舞台，也要走上排演新戏的途径。由这样推想，戏剧随时代变迁，说不然耶”。1935年元宵佳节，新市场和大舞台平剧、新舞台汉剧都排演《斗牛宫》新戏应景，特延聘扎彩绘图技师，制造新奇机关，伟大布景，特色特样，是汉上人士从未一见的奇异彩头。仅这平汉戏两舞台的砌末费，共需两千元左右，由此可以想见其精彩了。

将名角、连台本戏、机关布景三者融合到一起，是1935年武汉戏院改革的新路子。先是新市场大舞台的平剧，聘请滑稽大王孟鸿茂主演《彭公案》获得极大的成功。随后，新舞台汉班，编排全部《水泊梁山》新戏，“特聘绘画布景专家，及木匠数人，制造特别奇巧玲珑机关灯彩布景甚多。今以斯剧已排练纯熟，故连日赶造缀景，极形忙碌，乃斯剧之内容，极为丰富，更得名手加以编排，穿插紧凑，情节逼真，香艳离奇，慷慨悲歌，洵连台本戏中之异军，同时还高薪聘请伶王余洪

元、花衫泰斗董瑶阶、坤旦后起第一人才小牡丹花等名角，同演于新戏”。

汉口戏曲市场推崇当红名角、连台本戏、机关布景，与清末以来“喜新厌旧”“竞为靡丽”的社会风尚有关。奢靡风气不仅存在于官宦富商阶层，中产之家、一般民众也追赶风潮。然而，正当武汉的文化娱乐业受到来自大都市京、沪平剧连台本戏、机关布景的影响和冲击而大肆追求新奇时，一些有识之士冷静思考后察觉，仅仅追求舞台的奢华与好看却不努力提高汉剧艺术的水平，终是舍本逐末的短视行为。《十日戏剧》甚至在盘点了武汉的各大剧院的举措后，宣称1937年就是武汉整个剧业的“机关本戏年”。有人这样总结1935年以来武汉剧坛所兴起的机关布景、连台本戏等做法：

> 近两年来，各戏园竞以所谓机关布景、连台本戏相号召，效法海派平剧，不遗余力，然既无雄厚资本，足致奇巧之布景，又以编戏乏人，任何本戏场子松懈，穿插之无聊，情节之肉麻，词句之粗鄙，无所不至其极，观众肌肤起栗，伶人亦无所措手足。虽偶然骗人，亦非长远之策。

从今天看来，这种担忧并非无据，甚至可以说是对当时剧坛怪相冷静反思后的忠告。

第三节 汉剧公会与行会管理方式的变革

汉剧公会是汉剧的同业组织，它筹建于1919年，正式成立于1921年，存在30年（1921—1951）。它是汉剧发展史上极为重要一个行业公会，其存在的过程是汉剧近代化进程中很关键的一个环节，标志着汉剧行业成员管理方式的新变革。

一、汉剧公会的创立与管理模式

在清代中晚期已形成“四大河派”，每个中心城市都有自己的老郎庙。老郎庙作为戏神祭祀的场所，实际上也是戏曲艺人聚会、议事、搭班，甚至人生最终之归宿。建立于明代或清初的沙市老郎庙，其《重修沙市老郎庙碑记》中记有老郎庙的下级组织中山会、吉祥会、如意会、长生会，将艺人归类管理。艺人初次搭班需要向老郎庙上会、纳捐，每次演出收入都会抽厘。“向各同业方面抽收厘头捐，以作会内开支，汉剧伶人之包银每串收二十文为例，一切款项均由陈杏林保管。”老郎庙首是区域内行业领袖，往往是由实力最雄厚的戏班推荐，由演技最高超，或是影响力最大的伶人担任。他负责业内事务的统筹和管理，具有裁断戏班、伶人以及二者之间的各种纠纷的能力，他具有祭祀戏神的优先权，是业内的权威人物。老郎庙作为过去戏曲行业组织，更多面对的是戏班和伶人双重管理对象。对戏班的管理，主要体现在戏路的准允和戏金的抽取方面；对伶人的管理，则体现为伶人的入会登记、搭班散班、纠纷调解、困难接济等事务。

1.登记制度

1921年汉剧公会成立后，就要求所有在武汉的汉剧艺人进行登记，当时登记的汉剧艺人超过千人。

1946年6月，唐庸三担任汉剧公会的新一任理事长，就主持汉剧艺人的新一轮登记工作。当时的《汉剧导报》发布消息说，汉剧公会所制会员证章亦早已分发配用。吴天保当时在重庆未归，但仍将第一号证章为其预留，有人说这真是“天字第一号”。



吴天保《四郎探母》饰杨四郎（采自《楚腔汉调》）



余洪元《兴汉图》饰刘备（采自《楚腔汉调》）

1948年汉剧公会改选，吴天保当选新一届理事长，他要求所有汉剧艺人重新登记。其中一条就是限制“那些专以拜干爹为能事的坤伶”不能随便登记，不能随便登台。登记制度不仅是注册备案，而且具有入行身份确证的作用，限制那些行为不检点的坤伶入会，某种意义上强化了汉剧公会对伶人的管理职能和权限。

2.组织结构

1919年，由汉剧全体同人集议，假新市场（即后来民众乐园）演戏数日，就杨千巷原楚班公所地基重新建筑梨园公会。当时由傅玉堂（即傅心一）领导，劝各伶人负责筹备公会。至1920年宜武兵灾，汉口市面

萧条，汉剧公会之筹备事宜，遂因而停止。直至1921年余洪元组班去北京为汉口水灾赈灾义演，汉剧公会才得以在教育部备案，成为汉剧界合法登记的行会组织。返回武汉后，同人公推余洪元为会长，陈杏林为副会长兼会计，傅玉堂为干事长。

1924年，汉剧公会召开汉剧公会改选大会，投票选举，结果余洪元当选为会长，陈国新当选为副会长，干事长仍属傅玉堂。

1926年，吴天保取代余洪元而担任汉剧公会会长长达十年之久，1936年，傅心一曾继任较短时间。1938年，武汉沦陷后，汉剧公会的组织工作一直停顿，汉剧艺人分为十个宣传队流布在沙市、长沙、常德、重庆以及湖南、江西、四川、河南等周边地区作抗战演出宣传。

抗日战争胜利后，汉剧艺人陆续回到武汉。经过数月筹备，汉剧公会于1946年6月1日召开成立大会。唐庸三、闵翼斌、王少卿三人当选为常务理事，更推唐庸三为理事长。吴天保、傅心一虽人留后方，仍当选为该会理事。另由邓云凤、汪金山担任监事。唐庸三当选后积极整理公会事务，但不少资深会员认为他办事不公，对他不免有猜忌，不信任，甚至造谣中伤。1946年8月28日，在汉剧公会联席会议上，理事长唐庸三报告会务，并请求辞去理事长职务："大会自整理至成立，共耗一百四十余万元，迄今仍无着落，加之会内办事人太少，本人兼充杂役，实感吃不消，值兹生活艰难，本人拟赴渝求生，同时才疏学浅，不能支持会务，因请辞职。"距其上任仅两个余月，可见汉剧界内部人士不能团结一致是多么严重，也可想见为什么余洪元、吴天保理会期间尽管勤勉有加却都无能为力。吴天保也多次表示最怕当汉剧公会的主席，战前他做怕了，在四川的时候，他情愿贴钱跑路，决不挂衔。

1948年1月底，汉剧公会召开改选筹备会，选定男女候选人共40名，其中不乏吴天保、周天栋、唐庸三、徐继声、胡桂林、余春衡、刘顺娥、夏桂斌等名角。2月，汉剧公会选举吴天保为理事长，并召开了第一次理监事联席会议。会议决定：一、征收会员月捐，自"新正"起，

现有之从业会员，每月得按月薪缴纳百分之二以作会捐；二、规定每月一日与十五日为经常月会日期；三、即日填发入会会员证明书并催收证书费。四、由会内派出总务、交际、庶务、组织四股，总务股由理事长吴天保兼任，唐庸三任交际股长，彭天广任庶务股长，胡桂林任组织股长，皮鸳鸯、李罗克、新化龙、周文山四人助理组织工作。

1950年，吴天保被选举为汉剧公会的理事长，次年汉剧公会被武汉市戏曲改进委员会取代，从而结束了其30年的历史使命。

汉剧公会30年负责人一览表

	任期	实际负责人
1	1919—1921年	筹备负责人：傅心一
2	1921　1926年	会长：余洪元；副会长：陈杏林（1924年卸任）、陈国新（1924年当选）；干事长：傅心一
3	1926—1935年	会长：吴天保
4	1936　1938年	会长：傅心一；副会长：周天栋、吴天保
5	1946—1948年	理事长：唐庸三
6	1948—1951年	理事长：吴天保

汉剧公会组织结构上的新变革，首先体现在它普遍实行会员制、选举制、议事制，体现出现代社团组织的自愿原则、选举原则、权利与义务相结合原则等基本准则，在组织形式、构成原则、社会职能等方面都具有较浓的民主因素。

3.经费运作机制

汉剧公会的办公经费都是直接面向会员个人收取的，主要来源于两个方面：

一个是向汉剧伶人抽取厘捐，民国九年（1920）至十二年

（1923），抽取额度以“包银每串收二十文为例”，即是伶人包银的百分之二。此外，1927年时，汉剧公会还曾因债务问题临时向伶人征取包银，“旋经会议发表通过，凡属汉剧伶人各抽提三天包银，捐入公会，以资偿债。此三天之结果，综计共收七百余元”。虽然当时物价起伏较大，但依此数额类推，汉剧公会在抗战以前每月在这一方面的收入应当在140元左右，此外还有名伶的捐献和义务戏收入，如若管理得当，断不会被千元左右的债务逼至封停汉剧公会房产。

另一个来源是汉剧公会义务戏收入，如1935年12月，为解决第二年年初到届改选经费问题，邀请汉剧名角余洪元、牡丹花、吴天保、大和尚、双揖童子、万盏灯、朱洪寿、徐继声、李彩云等，在天声舞台举行大会串，即以戏票收入，供公会经费。汉剧公会数次召集汉剧名伶开演义务戏，义务戏所得均归汉剧公会所有，大部分用来偿还汉剧公会会址的债务。尽管如此，汉剧公会还是在1934年因债务问题被封闭拍卖，也足见汉剧公会在财务上管理之混乱。

4.纠纷协调机制

汉剧公会曾在戏班歇夏的淡季给唱码头座戏的名角统一划定价格，以应对内部恶性竞争和外部压价。1948年，汉剧公会开会讨论，在歇夏期间，不唱没有收入，唱则又没有相当的代价，大家只好齐心协力要加价。已议定汉阳地方每个角儿硬币十元，本市硬币六元，武昌硬币五元。

在维护艺人权利方面，汉剧公会也发挥了十分重要的作用。1948年，汉剧宣传第一队赴胡家墩演出，条件包银已谈好，正在开锣之际，该地负责人故意刁难，声称要周天栋、徐继声、胡桂林三人登台，否则不能算戏等语，该队派代表来汉向汉剧公会请求救济办法。经该会理事长及全体理监事议决，决请周、徐、胡三人前往演唱一天。两月后汉剧第一队又在团风附近演唱会戏，该县政府以时局不靖，禁止演唱，并将

班中之乾坤艺员抓了17人前往县政府羁押。汉剧公会去公函交涉，全班遂得释放。由此可见，汉剧公会在维护艺人权利方面的确发挥了不可忽视的作用。

5.审查剧本、开办汉剧学校

过去，淫秽、迷信、凶杀等内容的剧目层出不穷，对这种迎合低层次观众之口味而不追求高雅艺术之进步的做法，遭到汉剧公会绝大多数成员的痛恨和抵制。因此对剧本的审查，成为汉剧公会管理同行的重要职能。1920年，汉剧公会审验《挑竹帘》《吊翠》《杀周烤火》等诲淫之剧，一概蠲除。

为达到改良汉剧，提高艺人修养之目的，汉剧公会也曾筹备过汉剧改良学校。1922年，汉剧余洪元、小玉堂等创设梨园改良学校，对汉剧词曲悉心研究，删除邪淫，采其精粹，补其不足，损其有余，编制成韵，以冀通俗教育。为辅助社会，以余洪元为会长的汉剧公会禀请教育部核准、业已批示在案，积极准备开学事宜。1946年，汉剧公会整理委员会举办一期汉剧青年培训班，对献演于各戏院之青年艺人，聘请汉剧名流名角对他们进行训练提高。当然，由于汉剧公会对伶人的管理没有强制性，开办的培训班往往难以达到预想的效果。

二、汉剧公会对公益事业的参与和管理

作为近代武汉都市群落，汉剧艺人首先是这个城市人口的重要组成部分；其次，他们作为文化生产者，依靠广大市民而生活，故而汉剧人常怀感恩之心，积极响应政府和社会公益组织的倡议，参加各类公益事业。当然，公益事业的参与，首先是从内部开始，从对老弱病残同业的救济和抚慰做起的。

1.扶助同业

根据惯例，每届寒冬岁末汉剧公会必须设法维持，收容孤苦无依之伶人寄居会内，供以膳宿，期限由旧历腊月二十四日起，至元旦初三日止，年关已过，自应出会，各谋生计，相沿成习。为了支付这些伶人食宿费用，每到阴历年底，汉剧公会循例举行盛大会串，为贫苦同业及戏院前后台职员筹资，所谓“弄年饭米”。后来受到时局的影响，各地不能演唱，又值歇热期间，汉地无班可搭，“以致潦倒武汉者为数甚伙”，汉剧公会人满为患。

抗战胜利后，令人更为忧心的是，武汉市内能容纳汉剧艺人搭班的戏院，仅有美成与新市场两处，总共接纳演员不到百余人。而在乡下唱会戏的汉班计有数班，因寒天冷冻，年关已届，各戏班纷纷瓦解返汉。汉剧公会内，屋小人多，大有人满之患之势。这些艺人在平日演唱之时，收入甚微，仅能维持伙食费，“今既无戏可唱，又不能改业他行。值此严冬之时，米珠薪桂之际，甚有一家数口者，生活无法解决”。这时，汉剧公会作为行业组织的重要性就凸显出来了。在此情况下，汉剧公会的领导者往往组织串演，将演出收入作救济贫苦同业之用。

即便在平时，也会出现各种需要救济的事情。很多艺人晚年因息演，生活无着落，如名角周天栋丧母后，家贫而无法安葬，汉剧同人吴天保等特发起义演，以资襄助，并经决定连演两日场。吴天保之《哭祖庙》《哭秦庭》，胡桂林之《哭灵牌》及万仙霞之《三哭殿》。

2.赈灾义演

汉剧公会还通过赈灾义演等社会活动提高汉剧和汉剧艺人的社会地位。1920年11月20日，京剧名角余叔岩由南通来汉，应汉口红十字会之请演出募捐。外来灾民合计数万之多，汉剧公会余洪元等人闻讯，也不甘落后，公推傅心一出面，代表汉剧公会，商得汉大舞台老板刘玉堂的同意，于次年1月假满春茶园演戏五天，汉班名角与余叔岩一起登台，座客每位取剧资五百文，所获之资，除园中一切用费，其余皆送冬赈事

务所，作为赈米之用。这是汉剧公会成立之初所参与的一次赈灾义演的公益活动。此后，于报端时时可见汉剧公会组织艺员参加赈济演出的报道。

1920年，汉口慈善会与上海华洋义赈会、北省救灾协会派出保婴队前往灾区，救出灾孩数千名由车运汉，分送武汉沪宁各工厂习艺，俾谋生计。次年初，汉剧公会发动艺人登台募款赈济，为灾孩义演筹款。发起人有余洪元、黄双喜、董金林、牡丹花、小翠喜、李彩云、陈国新、周小桂、胡双喜、李国焜、瞿翠霞、小云霞、陈月仙、郑润卿、程云卿、马和卿、秦开华、钱文奎、天娥旦、陈秀山、唐天中、汪天中、张天喜、朱洪寿、舒连生、苏德贞、菊长胜、连春元、刘炳南、傅心一等数十位。从这份名单可见演出阵容基本涵括了当时在汉的汉剧名角，汉剧灵魂人物余洪元自是领衔挂衣义演。

3.劳军义演

汉剧人有强烈的正义感和责任意识，总是在武汉大历史事件中表现出非凡的作为和奉献牺牲精神。1927年，上海30万工友政治总罢工，汉剧艺人积极参加大规模的游艺大会，在老圃东舞台连演四日四晚，汉剧公会全体演员合演各种汉剧，声援上海工友罢工。同年为慰劳北伐军伤员，汉剧公会联合湖北剧学总会、中央人民俱乐部，组织慰劳伤军演剧大会。连演三日夜，所有售票收入，完全捐出，作为北伐军公务员医药费用。

1931年，汉口大水，死亡及失踪数万人，汉剧公会也积极组织艺员长时间登台义演。所得票价不取任何开支，悉数捐助湖北水灾善后委员会，赈灾演出活动一直持续到次年年初。

此外，根据当时的报章登载的消息，1935年汉剧公会赈灾义演，1937年认购救国公债宣传义演，1937年扩大抗敌宣传新排《平倭传》演出，1938年“五·九”化装宣传义演，1938年抗敌戏剧总动员等多次，义

演的次数远远超过汉剧公会自身筹募资金的会串演出。这一类演出往往名角荟萃，对观众有很强的吸引力，并且能在武汉市民中造成很大的轰动效应，对于汉剧和汉剧艺人社会地位的提升起到不小的作用，同时也体现出汉剧艺人参与国家和所在城市公共事务的热情。

三、债务缠身：汉剧公会的管理积弊

汉剧公会在1924年建成总部会馆后，先后两次遭到法院查封和拍卖。从这两次的债务纠纷，可以看到公会管理的弊端。

1.1924年汉剧公会建造会馆

1921年，汉剧公会成立时，准备在杨千总巷原楚班公所地址上建造会馆建筑，作为汉剧艺人的行业总部。直到1924年，仅有会址，实际并未开建。1924年，《江声日刊》登载了余洪元召集会员演义务戏筹措建筑经费的消息：

> 汉剧公会自经教育部核准立案后已历三载，该会长余丹甫、陈国新，干事朱洪寿、李岫轩诸人，因该会正式会基虽有地皮，尚未设筑，已召集全体会议，决定联合满春、美成、长乐、新市场四处艺员，于本月四日起，演义务戏七天，每客一位，售入座券一串文，所得之资，悉数充作建筑经费。昨日乃余丹甫之《扶大汉》，唱做俱佳，观者掌声如雷，该园售出门券，已达一千余张，颇极一时之盛。

汉剧公会房屋建成后，成为了汉剧艺人的家园，不少没有戏路的汉剧艺人在春夏交替的演出淡季和年关都会住到汉剧公会，依靠救济而渡过难关。

会馆的房屋由张万顺营造厂所建，全部竣工后，结算下来，尚欠建筑费700余元，当时无法偿还。1925年终，公会召开会员大会，经提出议案，拟表演义务戏筹款，偿还这笔建筑费。可是由于雪雨交加，不能卖座，致收入有限，未能清偿此项欠款。于是复提议凡属本会理事会员36人，每人捐款20元，共得720元之数，恰可偿还700余元的建筑费。可此议案提出后，大多数赞成，但“正副会长，双方发生意见，故此事亦

未能实现”。此后也有演唱两次义务戏，共收入1000元左右，也能够偿还这笔债务，但结果钱款没有还账，也不知如何支销了。即便如此，根据会章规定，凡汉剧伶人，每片若赚100元包银者，应抽出2元捐作会费。若玩局（即堂会），收入四串钱者，必提出一串作会费。以这两种收入，也可以偿还欠款，可是汉剧公会的财务一笔糊涂账，并没有及时清算。而是会内有关负责人私将产契留质，承认月息，历年利息积欠，愈积愈重，虽一再赎偿，终不得清。

2.1934年汉剧公会遭法院拍卖

到了1934年，利滚利，这笔欠款达到1000多元。债权人向公会一再催讨欠款，因无人负责，将汉剧公会诉请法院追究，法院准状，当票传吴天保到案。经数度堂讯，吴天保虽承认负责偿债，但一时无法筹备现款，故债权人以一再拖延，再次呈请法院查封公会房产，标价拍卖，三次减价，仍无人接手。鉴此，债权人也是无可奈何，只得让步，以所欠1000元本资，除不要息金外，仅取500元之本资。

在这种情况下，已入暮年、辍演多时的余洪元悲愤地在《戏世界》上发表公告号召同业串演筹钱，时任会长吴天保也大力倡议。终经各方的努力，1934年，汉剧公会全体会员，假长乐舞台举行会串一次，演了五天义务戏，收入情况也被当时报纸披露出来：

> （一）演义务戏五天，门票共售现款约计一千五百元以上。（二）由各坤伶派销之红票共售二千张以上（每券一元）。两项综计共约收入四千元左右，而所售之现款，除筹备演剧与一切开销已用去数百元以外，其余尚存仅一千元上下之数。

可是债权人看到义务戏收入不菲，推翻之前所达成的协议，要求按原欠数额清算欠款。后来清偿了大部分债务，将本会会址赎回，汉剧公会始得复苏。

3.1948年重修公会建筑

1948年，汉剧公会改选后，吴天保重新担任理事长，但会址年久失

修，面对纷纷从外地回汉的艺人无处落脚，他数度建议修造，可是公会积款空虚，虽经上年冬天汉剧同人义演，收入除发付会内老弱贫困同人外，所剩无几，乃致仍然无资修建。后来，在众人的努力下终于通过义务演出的收入，将公会建筑修葺一新，延续了汉剧的传统。

从汉剧公所建筑欠债这件事情，可以看出汉剧公会作为同业组织在管理上的几个问题：

一是财务管理混乱。尽管公会每年的收入不菲，但在财务管理上十分混乱，导致会员对公会领导层失去信任，这也是公会在行业内部公信力下降的一个重要原因。吴天保后来这样回顾和总结汉剧公会的财务管理情况：

> 当日余老板（洪元）交卸之账项，以及各种手续，讵傅氏未点查接收清楚，致以前一切收付款之账目，与凭证信物等等，无从着手查考。事后询及余老板，据答称谓以前之账簿擢据，纯在小翠花之手经营，乃斯时小翠花已物化，故公会中所有之账据无法清查矣。至民十六年以后，聘有张东平者为公会文牍，兼任会计，乃张本人因另有职务，未克兼任会中事。当以伊子凤藻顶替父职，任会中文牍，其中发生不少弊端，同时债权人催讨账款甚急，旋经会议发表通过，凡属汉剧伶人各抽提三天包银，捐入公会，以资偿债。此三天之结果，综计共收七百余元，当以此款暂存于王复兴衣庄铺老板王云阶之手。当时因 与债权人讲账未妥，故双方弄成僵局，此债仍搁置未还逾月余，此款 由王云阶移交与余老板收领保管。嗣后零碎付给会中使用，岁月舛 长，此七百余元之款遂零碎支销矣。但公会原系欠张万顺之建筑费 七百余元，以公会房约押借此数，始偿还张万顺之建筑费。

这是有关汉剧公会1921年至1934年间财务承续情况的口述文献，报告人吴天保作为继任的会长，他的讲述应该有相当的可信度。从这则材料来看，汉剧公会在余洪元时代，管理制度并没有很好地落实。今天已经很难坐实余洪元在担任会长期间是否有财务上的问题，但有一点是可以肯定的，他对公会内部财务的管理有很大瑕疵。

二是管理艺人无力。汉剧公会后来对艺人、戏班的管理松懈，以至于在汉剧艺人群体内失去了公信力，有人这样评价：“汉剧公会，名有实无，无权利干涉伶人，一般所谓名伶，又不合作，秘自组班。如，现在之时代与复新二汉剧社，成为生死之仇，而十行又不齐全，叫座乏

力，明知有害，而不顾及。”对于剧社之间的利益纠纷，公会作为行业最高管理者已经无能为力，坐视不管，充分说明汉剧公会已经失去了老郎庙时期在裁断纠纷上的权威性。

抗战胜利后，汉剧公会全然瘫痪，“事变以还，群伶星散，历史悠久之汉剧公会，遂陷于停顿之状态中，因无一人出面负责维持，汉剧伶人之精神更形散漫不堪”。这些情况显示由于平时管理松懈，当遇到重大历史事件的震荡，汉剧公会已不能起到团结和凝聚会员的作用。尽管在行业性组织形态，从老郎庙到戏剧同业公会的转变，“极大地降低了整个行业和市场的外部交易费用和成本”，但对行业的长时间运作情况综合考量，汉剧公会的组织管理功能并没有充分发挥出来。

但这并不能否定汉剧公会在存续三十年期间对汉剧发展作出的特有贡献。例如，汉剧公会在成立之初就积极从政府方面寻找支持，它成为第一个在教育部立案的戏剧公会，很大程度提升了汉剧在全国戏剧业的影响力和地位。再如，汉剧公会在余洪元、傅心一、吴天保等会长、理事长的领导下，组织会员在1921年赴京赈灾义演，1929年赴沪商业演出，都很大程度提高了汉剧的声誉。此外，在汉剧公会的领导和组织下，每年数次参与武汉市赈灾、劳军等公益演出，倾力回报地方。就汉剧艺人的扶助和舞台艺术的提高上，汉剧公会也积极想办法为同业提供必要的条件。

汉剧公会30年的发展历程，正是汉剧都市化进程中关键的一环，它从民主选举、协商解决分歧等角度超越了过去老郎庙封建家长式管理模式，带有现代新型行业公会性质。尽管其新型的组织原则和议事形式尚未深入人心，财务管理混乱、执行力欠缺，但不能就此忽略汉剧公会为提高汉剧地位所做出的种种努力和尝试。事实上，汉剧公会不懈的努力一步步推动着汉剧的都市化进程，汉剧公会始终是汉剧人的栖息地和精神家园。

第三章 汉剧艺术中的汉派文化因素

汉剧艺术扎根、壮大于武汉，武汉的地域文化给予汉剧全方位的滋养，汉剧艺术或隐或显地蕴涵着汉派文化基因。武汉方言对汉剧独特行腔方式的形成产生直接的影响，十大行的固定排序则显示出武汉观众对汉剧角儿制的独特理解，汉剧中大量“三国戏”和“杨家将戏”，则突显出汉剧人对“汉”民族精神的认同。

第一节 武汉方言与汉剧的特殊行腔方式

语言是声腔的基础。汉剧得以生存与发展，一定程度上得益于充分运用了武汉方言的特色。汉剧是以武汉话作为主要依据来设计歌唱旋律，进行舞台语言交流的剧种，其汉、荆、府、襄四大支流的舞台语言均以武汉方言为标准。

一、舞台语言的“四派合流”

汉剧襄河、府河、荆河、汉河四大派别，虽同属北方官话区，但是各地汉剧在舞台上唱念都是使用当地的方言，而这些方言还是有不小的差别。例如，以襄阳为中心的襄河派，靠近河南，舞台语言明显带有北方方言的味道，与荆河派、汉河派以西南官话唱念，区别较大。即便是离汉口不远的府河派、以黄冈为中心的汉河派中路子、以大冶为中心的汉河下路子，他们艺人所操的舞台语言也与汉口话有所不同。因此当清末汉口开埠，周边汉剧艺人涌入汉口，那时的汉剧舞台上“土腔杂调”嘲哳纷呈，汉剧舞台艺术的归并势在必行。从某种意义上讲，“四派归一”不仅仅是艺人向汉口汇聚，其实在汇聚背后还存在一个统一汉剧舞台艺术规范的过程。

在这个过程中，当然是以汉河上路艺人为核心，他们也自视为汉剧的“正宗”。在合流的初期，对于这些夹杂不同方言的外来流派，汉口艺人是相当排外的。刚进入汉口的汉河派下路子艺人张天喜、朱洪寿寻班和搭班受到排斥和歧视，被汉口艺人称为“穿山甲”“太苕”，意在鄙视他们发音不纯，唱做不正宗。当时别派的汉剧艺人要想在汉口立足，首先要以汉口话为宗，纠正自身的方音，融入到伶人群体中去。朱洪寿后来

刻苦练习纯正的汉腔，并逐渐获得汉口戏迷的认可，他的表演“不但没有家乡口音土字，而且唱念都是汉音汉腔，嗓音洪亮，唱腔圆润，吐字清晰”，民国前期甚至被誉为汉剧二净“三鼎甲”之状元。

二、汉剧舞台语言的特色

汉剧的四声，是以武汉三镇（汉口、汉阳、武昌）地方方言为基础进行提炼、升华、发展而成。它的特点是“阴平高，阳平低，上声居中，去声上翘。唱腔的旋律中经常出现七度、五度（大嗓）、六度（小嗓）的大跳音程”。地方语言音调是形成声腔字音的基础，以某一地方语言音调而形成的地方戏剧的声腔字音，无不直接地反映了它的特征，声腔字音是地方语音的再现、延伸和在原音型基础上的变化。汉剧四声升华为唱腔所形成的“一高一低一居中”的特点，即来源于武汉方言语调跳跃性大、音域表现面宽的显著特色，由此而形成汉剧起伏跌宕、曲调悠扬的丰富表现力；而“去声上翘”使得汉剧在委婉舒展的同时，又具有“豪迈倔强的气势”和“悲凉慷慨的审美体验”。

汉剧去声上翘的特点在皮黄声腔对外流传过程中被其他剧种的吸收。如京剧《谭鑫培唱腔集》中收《群英会》全剧共有402个去声字，除去170多个单音和11个趋向不明显的音外，上翘去声字多达170多个，而下行的去声字还不到40个，这充分说明汉剧去声字上翘的特点被京剧广泛运用。诚如道光二十年（1840）刊刻的皮黄剧本《极乐世界》“凡例”提示：“二黄之尚楚音，犹昆曲之尚吴音，习俗然也。”不仅京剧如此，外省的湖南湘剧、广东汉剧、广西桂剧、陕西汉剧、湖南汉剧等，也很大程度地保留了去声字上翘的特点。

以武汉话作为舞台语言的汉剧，获得了武汉及附近地域人群的广泛认同，如民国时有人这样评价：“汉调纯用鄂省之普通言语，而加以慷慨之气道之，即湘蜀亦如是也。社会上听而即解，即唱词中吐字亦纯系南音，与社会相通，此社会之所以欢迎也。”确如所言，汉剧中的俗

白，往往为聪明伶俐的丫鬟或书童等下层人物所使用。由于完全是武汉方言，语言更生活化，更贴近观众的内心，更诙谐幽默，同时也赋予了汉剧鲜明的平民文化风格。

民国时期武汉人对于汉剧的感情，可从汉口当时报纸上刊发的话获得感性的认识：

> 汉戏是湖北土产戏，风行全省，鄂省人士中毒之深，也不亚于故都人之迷二簧，所以人人会哼两句。
>
> （汉剧）说白则纯粹汉腔，与京白异趣，以汉口本地人听之，殊较京白更加明白有味也。

作为楚地土生土长的戏曲，汉腔方言的使用在很大程度上提升了鄂省人对汉剧的认同感。笔者曾指出过方言对于地方剧种文化特色形成与区域文化认同的重要意义："语言是人类最重要的交际工具。语言在形成和发展的过程中，因民族的、地域的、民俗的、社会的诸多因素影响，形成了各种不同的语言及其变体。地域的差异，使用同一母语的民族又区分为若干方言系统。各地不同的风土人情、民俗习惯、婚姻制度、宗教信仰等直接作用于方言，使之负载丰富的地方文化特征。"正因为方言负载着如此多的地方文化信息，因此它"集中反映出地域性聚居族群的社会、文化以及心理结构。方言的文化品格，影射在地方剧种上，则集中表现为：颇具地方特色的历史文化、地域风情和民众审美习惯，通过用作舞台语言的方言的演绎，获得充分展示。方言不仅是演员与观众之间传达戏境的有效孔道，而且成为诠释与传播族群之间约定俗成的文化传统的重要方式，故而，在一定程度上，地方戏因为方言的运用，而成为积淀和凝聚地方人文气息和传统的一张名片"。汉剧又何尝不是凝聚武汉地区人文气息和传统的一张亮丽的名片呢？

问题的另一面是，汉剧使用方言，一定程度上限制了其向外发展，总是局限于以武汉为中心的周边地域流传。汉剧史家阎金锷先生认为："汉剧用方言，固然可以保存地方剧的特色；可是，也足以限制它的传播区域。汉剧的唱白中多土音，外省人听不懂，当然是如情如理的

事，就是湖北人，也常是甲地人听不懂乙地人所演的戏。譬如，武汉一带的汉剧唱白中，多杂北平音；沙市宜昌的汉剧中，则杂有四川音；襄阳樊城的汉剧中，则杂有河南音陕西音；安庆黄州的汉剧，才是正确汉剧的标准音。这些不同的语音，也限制了汉剧的发展。”鉴于此，阎金锷建议将这种土腔土调的汉剧进行改造，在湖北语言系统中“造出一种统一的汉剧语汇”。阎金锷提出的问题就是要将汉剧进行“官语化”的改造，让汉剧具有各地民众都能听得懂的舞台语言，从而走出湖北而传布全国。这份建议生成于1945年，那时正是汉剧经历抗日战争最为惨烈的牺牲和打击一蹶不振的特殊时期，阎金锷正是为了一挽汉剧的颓势而提出的建议之一。但在今天看来，以武汉话作为汉剧的舞台语言，正是其保持其艺术特色、负载文化传统的重要形式，不仅不应改革，反而要发掘出更具汉味的行腔方式和舞台表演特色。

第二节 汉剧十大行脚色体制与汉派文化

汉剧的脚色体制按照从一至十，分为一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九夫、十杂。每行脚色必排列数字而连称，是汉剧独有的一大特色。

汉剧这种特别的行当体制，在叶调元《汉口竹枝词》中已有体现。其一有注云："汉口向有十余班，今止三部。其著名者，末如张长、詹志达、袁宏泰，净如卢敢生，生如范三元、李大达、吴长福（即巴巴），外如罗天喜、刘光华，小如叶濮阳、汪天林，夫如吴庆梅，杂如杨华立、何士容。"《汉口竹枝词》对脚色体制的记载已按照"末、净、生、外、小、夫、杂"的顺序排列，呈现出与后世汉剧十大行的基本次序。该书成书于清道光三十年（1850），又自称记录二十年前之见闻，说明汉剧的脚色体制至迟形成于嘉庆、道光年间。

一、汉剧十大行的程式规范

具体而言，在十大行的脚色体制中，次序是不能随意更改的，一末处于首领地位，居于第一。

一末，即老生，所扮演的剧中人物的年龄要大于三生和六外，主要表现苍老衰迈的角色。扬铎《汉剧丛谈》对一末的行当特征的定位是："末脚，即老生也。古谓之末泥，后简称为末。《梦粱录》谓杂剧中末泥为长，故汉剧以末脚为首。京剧以末为配角，误矣。"此论言之甚简，《大楚报》对一末行当的行腔和表演特色有精彩描述：

> 末重表情。一末专扮年老人家，故行腔以苍老为主，吐音之运用，皆运气于丹田，行音于上膛，就间使透鼻孔而出者为上乘，次则假痰音相逼而成，总之末角用音，较生角浑

成，全靠气力做出，与生角具刚锐之气，吐音偏趋清越者不同。老顾家有一句话，“末角不能落泪变色必非名角”，则末角不仅难唱，实更重表情也。



余洪元《兴汉图》饰刘备



余洪元演汉剧《四进士》

这则汉剧知识，点出一末“重衰”的行当要义，无论是行腔还是做派和表情，都要表现出老年男人衰迈的特点。余洪元在民国前期将汉剧一末行当表演艺术推上巅峰。他通过唱红一批老生戏，以戏目为载体，涵泳此行当的唱念做打舞的艺术规范，从而改变了此前一末重“说”“做”而不重“唱”的状况，和一末做工过于衰老迟钝的弱点，形成以唱为主，做、念兼擅的特点，形成了自己“落落大方，不落恒蹊”的做工风格。

二净，即花面，表现性格刚强的人物，重唱工。其贴补为粉彩。扬铎《汉剧丛谈》指出此行当的特点是："净脚俗谓之二花，而以粉墨涂面而演者。……汉剧净脚，多演唱工文雅剧。"净行是性格鲜明的行当，气质上更为显现。汉剧在二净行当有自己与京剧等剧种不同的特点，例如"着重唱工，用边嗓，多用'云遮月嗓'，声大而洪亮，多表现人物叱咤风云的气派和刚强的个性"。汉剧的二净相当于京剧的铜锤花脸，但汉剧更强调唱功，显得更加文雅，"用音绝去雕琢，不趋花巧，要宜而纯、亮而清，韵味宜浑厚。字音宜古朴，忌锋芒、浮躁、粗率、薄弱，纯以练气见功，内家所谓'以气取胜者为上乘，以音取胜者为中乘，以腔取胜者为下乘'，此语洵然"。由于二净对唱工有特别高的要求，此行当真正名角高下之别，在于以气取胜，而不再是以音，甚至以腔取胜。

三生，挂须，扮演庄重威严的中年人物，年龄介于一末和七小之间，多挑大梁，重唱工。其贴补为坨罗帽。扬铎《汉剧丛谈》对三生的界定是："生脚，即正生也。多带黑须。……汉剧末脚多龙钟派，生脚多庄严派。大约苍老者以末去之，反是者则为生。"在行腔和做工上，三生"唱做并重，多挑大梁。历来重唱，用正嗓，以膛音（即丹田正音）为正宗，不尚边音"。但汉剧的三生戏路不比京剧广，但唱腔上要求更高："一剧中之唱句，往往多过平剧老生几倍，无天赋歌喉，即不能成名，且汉班定规，调以六半为标准，唱时音须高于弦上，与平剧音平入弦不同，故求助于琴处极少，有真本实艺，才得博一'好'字，此脚除扮老生外，须兼演红生。"

四旦，即正旦，原先扮演的是居于九夫（老旦）和八贴（小旦）之间的中年妇女，扬铎《汉剧丛谈》说："汉剧以扮四五十岁妇人者曰旦，亦称正旦。年较轻者，则入八贴之类。年较大者，又归九夫之类。仅此年龄则谓为旦。"其贴补为二小姐。后来四旦逐渐和八贴中的青衣合并，主要扮演以唱工为重的闺门旦。扬宗珙《续汉剧丛谈》对这一变化有所表述："原以演中年妇女为主，唱做均不甚吃重，所演戏不多，

甚至兼演男脚与丑旦。后以闺门旦为四旦，戏路较宽，以唱工戏为主，即所谓青衣。用小嗓。”1946年，戴琢璋在《平汉剧角色之类别》中谈到：“四旦班中呼为唱头，身份同于平剧青衣，专饰贞静处女、端庄少妇，所演各《宇宙锋》《春秋配》《六月雪》等剧目，亦与平剧同工。”说明这个时期的青衣已经并入四旦一行了。

五丑，即丑脚，所扮演的人物不分年龄、性别、文武，主要职能是插科打诨，对唱做念打诸项技艺均有应用，尤重念白。其贴补为扎头将。扬宗珙《续汉剧丛谈》指出五丑的行当特色是：“汉剧传统中五丑所扮人物不分年龄、性别、文武，在唱做念打方面都应精通。用正嗓，重念，除韵白外，还熟悉多种地方语言。五丑还要能插科打诨、垫戏凑角，所以历来汉剧戏班有‘丑不到不开锣’之俗。”

六外，即外脚，与三生所扮演的年龄大致相同，但职能上有分工，三生重唱，而六外专演做工戏，注重工架、道白。“六外，亦称外脚，以男脚挂须，专演做工戏，注重工架、道白。”其贴补为六六外。扬铎《汉剧丛谈》谈到六外的来历：“外为外末、外旦之省文也。于正色之外，又加某色充之，或扮男或扮女，元曲皆称外。后专谓扮演男子者曰外，扮演女子者曰贴。……汉剧以男脚带须者为外脚，多演做工戏。盖以补末脚、生脚之不足也。”

七小，即小生，不挂须的男脚，文武兼备，唱做并重，要求伶人具备很全面的技艺。其贴补为宗太保。扬宗珙《续汉剧丛谈》总结七小的行当特点是：“汉剧以年轻不挂须之男子为小生，文武兼备，唱做并重。用小嗓，其声嗓比四旦硬些，比三生嫩些，比六外软些，比十杂弱些，介乎四者之间，唱起来既秀雅，又圆润；既有喷劲，又要有跌宕。”在汉剧中，较难区分的是正生与小生的行当规范。1935年，《汉口罗宾汉报》有篇《谈汉剧七小一行》的文章论之甚细，颇有参考价值：

是行也，唱、做、念、打，极感烦重，故习之者，有若晨星之寥寥无几，且如秋梧之

日渐凋敝焉。其唱也，宜调高峭拔，切忌柔弱，柔弱则近乎青衣，无英武之概矣，与花衫贴戏，宜稳重，不可轻浮；故《水浒》写得貌若潘安之西门庆，而剧中反以抹粉之小丑饰演，盖正欲彰其系好色之狂徒也。其文戏，约有扇子、穷生之分，扇子生，宜温文儒雅，或风流潇洒；穷生则应满身酸寒，然不可过火，应有穷不倒志之概，而不失书生之本色也。武则有稚尾、靠把之别，稚尾如周瑜、吕布，当倜傥不羁，雍容英爽，眉目间，更宜多喻骄傲之概，眼神、气神，亦为重要；靠把最重腰腿功夫，及起霸、亮相等。

可见，七小一行纯以年龄划分，对唱做都有非常细致的要求。

八贴，即贴旦，原先是按照年龄划分，年轻女子统归于八贴，有青衣、花旦、跷子三派。“八贴行中，多演做工戏，演员善唱者习旦，善做者习贴，有时旦、贴兼习，各尽其妙。”后来青衣并入四旦，八贴就专指重视做工的花旦一派了。其贴补为旦。扬铎《汉剧丛谈》详细讨论了青衣一行与四旦合并的合理性：

汉剧十大脚色，俱有作用，谚所谓一根柱头顶一根梁也。今汉剧仅以四五十岁文不能唱武不能跳之脚色，谓为四旦，以致有之不多，无之不少。且为此项脚色者，多人老珠黄之花旦或青衣改充之，其不为人欢迎也宜矣。设仅以此为四旦，则十大脚色中岂非有一蹩脚乎。在理宜将八贴中之青衣改为四旦，再配以原有之四旦，则庶几有唱有做，有声有色，此项脚色为不虚矣。至于八贴一门，则以花衫当之，而跷子一项，亦可归并在花衫项下，命之曰靠把派。且顾名思义，不拘于武旦和跷子也。是或亦改良之一道。

在人物扮演上，八贴“专饰淫娃泼妇，俏婢（皮）幼女一流人物。所演剧目，各采民间故事，如《失金钗》《错杀奸》《打花鼓》《大合银牌》等类，半为平剧所无。除《水浒》内数曲，暨《玉堂春》《探母》等戏平汉剧完全同工外，余如《惊梦》《闹学》等昆曲，《葬花奔月》等古装戏，汉剧八贴皆不能演也”。八贴在青衣离析后就大体等同于花旦了，专演做工戏，与四旦形成行当差异化发展的行当。

九夫，即老旦，“称老旦为夫者，夫人之简称也”。扮演老年妇女，重做工，唱工戏不多，但发音较特殊，用本嗓，接近一末，但要柔软一些。其贴补为婆老旦。九夫“用正嗓，其唱腔别致，唱得若断若续，有气无力，比一末的唱腔要柔软些，不能过高也不能过低，称之为‘断藤腔’‘吊气腔’。因要与一末、二净等配戏，故唱要能吃高调”。九夫的应工戏码并不多，但其客观要求不少，对于演员来说也是个不好驾驭的行

当。

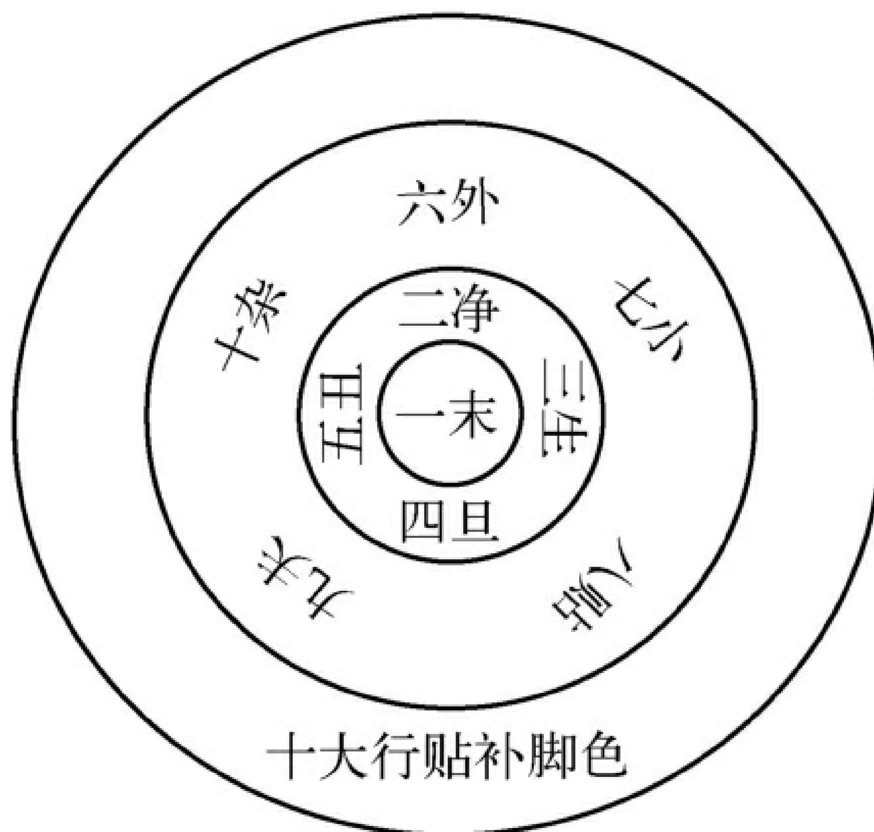
十杂，即架子花脸，其贴补为四七郎。二净和十杂都是花脸，但一主唱，一主做，这种分工基本等同于京剧中铜锤花面与架子花面的分工。扬铎《汉剧丛谈》指出：“汉剧以大花面为杂脚，注重武工者也。与净脚有分。盖净脚以庄严胜，杂脚以雄伟胜。”扬宗珙也说：“汉剧十杂则与二净分工，重工架，重雄浑，兼工滑稽。”对于十杂行当特色，1935年，戴琢璋在《平汉剧角色之类别》文章中对汉剧十杂与京剧架子花脸之间的区别有详细论述：“十杂花面，类似平剧架子花面，所演《破洛阳》之马武、《芦花荡》之张飞、《审七长亭》之李七等角儿，亦与平剧同工稍异者。架子花因有武二花之称，均精熟武功，能戏较多，如《普球山》《丁甲山》《青风寨》等戏，皆为汉剧所无，武功更非汉剧十杂所长。”据此知道，汉剧十杂更专注于做工，比武剧京剧架子花脸更为纯粹。

除十大行之外，尚有小脚色，如二老生属一末，粉彩属二净，坨罗帽属三生，二小姐属四旦，扎头将属五丑，六六外属六外，宗太保属七小，跷旦属八贴，九夫属婆老旦，四七郎属十杂。这些小脚色，无论起名还是来源，都是汉剧在实际演出中，艺人与观众共同作用下的产物，具有很浓郁的“汉味”，如宗太保，为七小的二手（副脚）长期演出《杨家将》题材中的杨宗保和《沙陀国》中的大太保，故综合二者得名。

二、汉剧十大行的文化特色

十大行的脚色体制是汉剧的特色，一末至十杂的次序不能有变更，在汉剧发展历史中形成稳固的整体。它体现出各个行当在脚色体制中的基本位置，一末领头，是汉剧脚色体制的核心行当，一末与二净、三生、四旦、五丑前五个行当组成基本班底。除一末外，其他四个居于次中心位置，后五个行当六外、七小、八贴、九夫、十杂则又次之。在十大行之外，每个行当又有贴补脚色，他们在脚色体制中更次之。可见，

脚色体制中各个行当以一末为核心逐层向外扩延（如下图所示）。



十大行还是汉剧组班的基本班底，有了这十个行当的艺人就可以开班搭台演戏了。所以，我们看到1921年余洪元领班赴北京进行赈灾义演和1929年余洪元率班赴上海丹桂第一台进行商业演出，两次都是以十大行为组织结构，组建各行当家状元为班底。与此同时，汉口各大戏园组班也是以十大行为戏班基本成员组成，开台演戏。



上海《申报》汉剧广告

此外，十大行经常成为各种榜单的基本结构模式。汉剧界模仿科举考试一甲榜单状元、榜眼和探花的排序，按照十大行的次序，排出每个行当的前三名，成为当时汉口市民对汉剧名角艺术水平和知名度认知的基本参考，也是戏班、戏院聘角组班的重要参考。有时，这份榜单也是那些未出名汉剧艺人奋斗的目标，它包含汉剧艺人对权威的尊崇。对入选艺人而言，以十大行为序排列的榜单，既是一种荣誉，也是发扬汉剧事业的一份责任。从这些层面讲，汉剧十大行的榜单，的确是汉剧人独具特色的不凡创造。

作为九省通衢的汉口，清代同治年间开埠通商后，迅速成为移民城市，外来人口与土著居民杂糅相处，既有的人际秩序被打散，旧质与新质取优组合，汉口的汉剧圈就是进城伶人与本市伶人竞技的舞台。清末汉口就有汉剧“十八党”把持汉口演出市场，欺生排外的情况，但经过一段时间的角逐，进城和本市艺人在演技上一分高下，很快就排出榜单。如果说一末至十杂是汉剧行当地位的排列，那么每行当一甲头三名则是对艺人技艺的排序，这两种排序的结合，可以说就是近代汉口汉剧人在

移民文化、码头文化中重建秩序、规范行规的直接体现。

第三节 汉剧戏目与汉派文化的历史沉淀

如果说十大行的脚色体制是从“谁来演”的角度展示汉剧与汉派文化的内在因缘，那么戏目则是从“演什么”的层面阐释了汉派文化在汉剧艺术中的历史沉淀。

一、“三国戏”与“杨家将戏”的大量排演

《汉口新闻报》1917年的一则启事《中华新舞台改演旧剧广告》登载：

> 谨启者，本舞台自开幕以来，先后六年专演华盛顿、拿破仑及法皇路易等各种新剧，颇受社会欢迎。不意近日人心复古、厌恶新剧， 本舞台营业因之大受影响。现拟即日起，聘请旧剧名角，排演三国 志各旧戏，如《董卓废立》《曹操勤王》《陈琳投曹》《华歆逼宫》《李郭 犯阙》《孙刘拒曹》，以及《三分鼎足》《六出岐山》等。一俟排演成熟，即当陆续开演，特此预告。中华新舞台启。

有民国时期的报人评价“三国戏”在汉剧中的地位和艺术高度：“旧剧最有看头的要数三国戏，色彩最重的也是三国戏。”笔者以民国时期戏曲报刊登载的汉剧演出广告为例，具体考察余洪元演出一末戏目的情况，也可证此言非殊。

序号	剧目	题材朝代	角色	出处	剧目别名
1	八义图	东周戏	程婴	《申报》(1929)、《镜报》(1929)、《汉口罗宾汉报》(1936)	搜孤救孤
2	子期听琴	东周戏	伯牙	《江声日刊》(1924)、《申报》(1929)	
3	泼瑶琴	东周戏	伯牙	《申报》(1929)	
3	扫松下书	汉代戏	张广才	《申报》(1929)	赵五娘
4	描真容	汉代戏	张广才	《汉口中西报》(1918)	琵琶记
5	盗宗卷	汉代戏	张苍	《申报》(1929)、《汉口大汉报》(1917)	
6	兴汉图	三国戏	刘备	《汉口大中华日报》(1916)、《汉口大汉报》(1917)、《汉口中西报》(1918)、《汉口中西报》(1920)、《顺天时报》(1921)、《申报》(1929)、《汉口罗宾汉报》(1936)等	扶汉
7	取成都	三国戏	刘备	《汉口大中华日报》(1916)、《汉口罗宾汉报》(1936)	

序号	剧目	题材朝代	角色	出处	剧目别名
8	逍遥津	三国戏	汉献帝	《汉口民国日报》(1927)、《戏世界》(1933)	白逼宫
9	张松献地图	三国戏	张松	《申报》(1923)	献西川
10	群英会	三国戏	诸葛亮	《顺天时报》(1921)、《申报》(1929)、《汉口罗宾报》(1935)	三国志
11	哭灵牌	三国戏	刘备	《汉口中西报》(1923)、《江声日刊》(1924)《汉口民国日报》(1927)	
12	刘备托孤	三国戏	刘备	《顺天时报》(1921)、《汉口民国日报》(1927)、《申报》(1929)、《汉口罗宾汉报》(1935)	白帝城
13	乔府求计	三国戏	乔玄	《申报》(1929)、《汉口大汉报》(1917)	求高计
14	收姜维	三国戏	诸葛亮	《汉口大中华日报》(1916)、《汉口大汉报》(1917)	
15	甘露寺	三国戏	刘备	《申报》(1929)	龙凤配、刘备招亲
16	天水关	三国戏	诸葛亮	《汉口大汉报》(1917)	
17	战北原	三国戏	诸葛亮	《申报》(1923)	
18	空城计	三国戏	诸葛亮	《汉口大汉报》(1917)、《戏世界》(1933)、《汉口罗宾汉报》(1936)	
19	五丈原	三国戏	诸葛亮	《汉口大汉报》(1917)、《汉口中西报》(1923)	
20	哭祖庙	三国戏	刘谌	《汉口罗宾汉报》(1936)	
21	鼎足三分	三国戏	刘备	《汉口中西报》(1919)	
22	六部市	晋朝戏	闵婴	《汉口大汉报》(1917)、《江声日刊》(1924)、《申报》(1929)、《汉口罗宾汉报》(1936)	九莲灯、审刺客、粉宫楼
23	秦府讨印	唐代戏	尉迟恭	《汉口中西报》(1919)	取帅印

序号	剧目	题材朝代	角色	出处	剧目别名
24	天雷报	唐代戏	张元秀	徐慕云《中国戏剧史》(1938)	清风亭、赶子雷打
25	状元谱	唐代戏	陈伯愚	《汉口大中华日报》(1916)、《申报》(1929)	打侄上坟
26	丁道本	唐代戏	李渊	《汉口大汉报》(1917)、《申报》(1929)	
27	法场换子	唐代戏	徐策	《汉口大汉报》(1917)、《申报》(1929)、《汉口罗宾汉报》(1936)	换金安
28	三击掌	五代戏	王允	《申报》(1929)、《汉口罗宾汉报》(1936)	撕宝衣
29	大五台	宋代戏	杨继业	《汉口大汉报》(1917)、《顺天时报》(1921)	五台出家
30	李陵碑	宋代戏	杨继业	《汉口中西报》(1916)、《汉口大汉报》(1917)、《汉口中西报》(1920,1923)、《汉口罗宾汉报》(1936)	托兆碰碑
31	洪洋洞	宋代戏	杨继业	《汉口大汉报》(1917)、《申报》(1929)	
32	水泊梁山	宋代戏	宋江	《汉口罗宾汉报》(1936)	
33	宝莲灯	宋代戏	刘彦昌	《大楚报》(1940)	二堂审子、舍子放逃
34	南天门	明朝戏	曹福	《汉口大汉报》(1917)、《戏世界》(1934)	广华山
35	四进士	明代戏	宋士杰	《汉口中西报》(1920)、《申报》(1929)、《戏世界》(1933)	节义廉明
36	打囚车	明代戏	程济	《申报》(1929)	搜山打车、鹤庆山
37	失印救火	明代戏	白槐	《汉口大中华日报》(1916)、《汉口大汉报》(1917)、《申报》(1929)	胭脂褶、龙舟会
38	忠孝全	明代戏	秦洪	《申报》(1929)	斩秦洪
39	金钗记	明代戏	张定国	《顺天时报》(1921)、《申报》(1929)、《汉口罗宾汉报》(1936)	碧明镜、双合家
40	苏州堂	未详	未详	《汉口大中华日报》(1916)	

上表辑录了余洪元常演的一末剧目40个，虽然不是这位汉剧大王毕生所演之全部，但基本能反映出剧目的特点：一是一末的戏目几乎全部

是历史剧和公案剧；二是三国戏占有很大的比重，表中著录三国戏16个，占据全部戏目的40%，可见三国戏对于汉剧和一末的重要性；三是在长期的演剧实践过程中，余洪元形成了自己的经典剧目。徐慕云指出："其杰作诸剧，如《失印救火》《四进士》《盗宗卷》《打囚车》《天雷报》《兴汉图》《法场换子》《乔府求计》等，俱脍炙人口。"其中，尤以《兴汉图》为搬演频率最高的拿手好戏，无论是进京赴沪演出还是戏院商演或是赈演，余洪元都拿之作压台戏。醒梦楼主《汉剧人才简评》也谓余洪元"能戏甚夥，尤以《求计》《扶汉》二剧为最佳，垂享盛名"。据汉剧老人扬铎回忆，《兴汉图》在汉剧界，向来是一出开锣戏，到了余洪元才把它唱红，成为压座戏，也成为一末行中的看家戏。凡是不能唱《兴汉图》的就不能在一末行中担任当家脚色，这几乎是行内一致公认的。1921年，余洪元在北京演出《兴汉图》时，观众如此评价之："刘备扮相英俊，举止沉着，举手投足，善合规矩。而'金殿'之西皮，'病房'之二黄，声音浏亮，大小高低，无一不备，且其行腔总是自然，毫不涩滞，慷慨淋漓，声容兼妙，令观者不觉慨然泣下，锻炼之功，可以想见。"扬铎先生这样总结余洪元在《兴汉图》中的表演：

> 他一出场打个引子，念出"愁锁眉头，思二弟常挂心忧"二句，音韵悠扬，便能惊座，定场诗与自报家门以后，连唱三段西皮，一段紧似一段，且每段之中行腔各有特点，成为定型。

《三国志》为汉剧《英雄会》的通俗称谓，1935年，余洪元为汉声票房筹赈演出，"压轴《三国志》，自'蒋干盗书'起，至'打盖'止，余洪元之孔明，潇洒出尘，模仿当年孔明之神态恰似"。艺术定型的评价，不仅是余洪元的个人独特之创造，同时标举其艺术的高度和对后来者有轨则之功、示范之用。

二、汉剧历史剧目的独特含义

剧目是剧种特色的晴雨表，能很好地传达出该剧种的文化特色和内在精神。与昆剧以才子佳人戏为剧目特色不同的是，包括汉剧在内的大部分地方剧种则以历史题材剧目为主，而进一步考察汉剧的剧目会发现，与“汉”有关的剧目占有很大比重。这个“汉”，可理解为汉祚、汉族、汉人，等等。

汉剧历史题材的剧目以两汉、三国、唐、两宋题材为主，尤以三国和两宋为重。“尊汉正统”和“番汉之争”，就成了汉剧的两大叙事主题。

尊汉正统题材，主要见于三国戏，表现为刘备与孙权、曹操等人为汉祚正统之争。据刘小中《汉剧史料专辑》所辑录剧目，可知汉剧有三国戏93本，扬铎《汉剧传统剧目考证》著录三国戏76本。其中尤以《兴汉图》《打鼓骂曹》《哭祖庙》等剧目所表现出的尊汉正统、扶汉兴汉的意味最浓。

《兴汉图》，又名《扶大汉》，取材自《三国演义》第80回，叙诸葛亮等人劝刘备登基承继汉统。刘备以关羽命丧麦城大仇未报、民心未附为由坚辞。后在诸葛亮等众臣的苦劝下，刘备始允即汉帝位。此剧原为一出开锣戏，后经一末大王余洪元的改造创新，成为了压轴戏，也是一末教学必授剧目。《兴汉图》感愤动人的唱辞和激切的唱腔，让人为汉祚绵延而起的热血油然而沸腾。余洪元在饰演刘备时尤有独造，扬铎先生评曰：“（余洪元）唱到‘幸喜得天有眼，逆贼寿满’一句，其中‘天有眼’三字行一长腔，非常委婉动听，将刘先主痛恨曹操的心情，表达无遗，再唱‘这一党欺君贼谁人不怨’一句，更把‘欺君贼’三字高唱入云，而其愤懑之情，也就溢于言表了。第二段的第三句‘怨只怨孤刘备福薄命浅’又行一长腔，将刘先主此时不愿承继汉统，自怨自艾之意和盘托出。第三段转西皮摇板，更是一唱三叹，一句一味，尤其是唱到‘急得孤泪似血点点成斑’一句，揉一矮腔，如怨如诉，真是凄凉悱恻沁人心脾。”试想，这样的演剧场景，怎让观众不陡生崇汉恶曹之情绪、拥汉爱国之情怀？余洪元一出《兴汉图》获得了“慷慨悲歌”的赞

誉。

《打鼓骂曹》，又名《元旦节》，演祢衡未受到曹操的礼遇，授为鼓史。元旦大宴上，祢衡裸身击鼓骂曹，历数曹操篡汉谋逆之心。道光年间汉调老生演员余三胜就在京城盛演此剧，全剧唱西皮。

《哭祖庙》，叙魏将邓艾兵围成都，众臣劝谏后主降魏，其子刘谌泣血谏阻，后主不纳。刘谌愤而回宫，死妻杀子，自诉祖庙，刎颈殉国。末场“哭庙”从倒板起，整套反二黄唱腔，夹着垛句形式的夹板共八十句，情感悲壮，如泣如诉。

另一类题材是番汉之争，贯穿于汉、唐、宋时的历史题材中，汉代有《苏武牧羊》《昭君和番》等，唐代有《丛台别》《劈三关》等，而宋代则以“杨家将”剧目为代表。汉剧中以杨家将为题材的剧目，常演的有《状元媒》《沙滩会》《五台出家》《李陵碑》《回府见娘》《告御状》《雁门摘印》《提寇准》《审潘洪》《黑松林》《五台会兄》《演火棍》《天宝楼》《三岔口》《拦马》《四郎探母》《双回国》《穆柯寨》《辕门斩子》《天门阵》《破洪州》《洪羊洞》《抬花床》《牧虎关》《太君辞朝》等二十多本，其中尤以《李陵碑》《四郎探母》最为著名。

汉剧《李陵碑》，又名《两狼山》《碰碑》《托兆碰碑》。演杨继业奉旨御辽，遭潘仁美陷害，被困两狼山。杨令公先后遣七郎、六郎突围搬救兵，皆受阻不归。绝望之余，碰死于李陵碑前。汉剧名伶余洪元唱演此剧时，有反二黄一段“命七郎去大营搬兵未到，不由得年迈人心似火烧，我杨家投宋室南征北剿，到如今只落得兵败瓦消”四句，“一句一腔，一字一味，唱得好时，几乎是……句句叫好”。场下观众被余洪元精湛的演技和杨继业爱国爱汉的民族气节彻底征服，达到了场上场下的情感共鸣。

《四郎探母》也是一本抒发民族情感的剧目，全剧唱西皮，汉剧三

生名伶吴天保尤擅此剧。他将人伦之情与民族大义表现得淋漓尽致，为人称赏。“新中国成立之初，全国戏剧界一致认为杨四郎有叛国通敌之嫌，对于《探母》一剧，一度改编，几致辍演”，实为未谙《探母》之精义。

这些以兴汉、护汉为题材的剧目，一定程度上激发了观众对汉剧的热爱之情，流传甚广。如1933年粤东的钱热储倡言改流行于此地的“外江戏”之名为汉剧，得到响应。一个重要的原因是“当时，正值日本侵华，举国上下正在振奋汉民族精神”。现今湘北的常德汉剧，陕西的安康汉剧，粤东的广东汉剧，龙岩的闽西汉剧，皆沿用汉剧之名，在一定意义上就是对“汉”民族精神的认同。

汉剧是长期驻扎武汉的地方剧种，汉剧舞台上无时无刻不在展示武汉元素。武汉方言，武汉名角，武汉人喜爱的唱腔和剧目，融会于一体，促使汉剧成为汉派文化一张亮丽的名片。

第四章 汉剧演出与武汉码头文化

长江、汉江分三镇，加之千湖联支流，武汉的水路十分发达，到处都是码头。

码头林立，导致大量的外来人口汇入武汉，他们或时来时走，或寄寓武汉成为新的市民，追随外来人口翩翩而至的艺术样式与武汉本地文化之间相互交融、取鉴，最终形成独具武汉本地特色的码头文化。汉剧在近代的繁荣，与汉口开埠息息相关，大批外来客商、工人、移民的到来为汉剧提供了更为坚实的观众基础。汉剧艺术为了对接这些新的市民群体，无论是剧目的编排还是舞台艺术，甚至演出场所的选择，都带有鲜明的码头文化特征。

第一节 武汉港口贸易的历史概貌

汉剧的文化品格，是近代汉口商业经济发展和都市文化高度繁荣而产生的。近代汉口商业中心的形成，一直可以追溯到明代前期。明武宗正德元年（1506），汉口、长沙被朝廷辟为漕粮交兑口岸。由于淮盐和漕粮的转运，汉口的交通、商务和金融功能日渐凸显，逐渐由荒滩变为市镇。

汉口能在近代迅速成为中国重要的商业中心，离不开其优越的地理位置和发达的交通条件。汉江和长江在此交汇，两江夹三城（汉阳、武昌、汉口）。《夏口县志》云：汉口“控吴皖之上游，扼汉江之门户，汉阳在其南，武昌具其左，星罗棋布，犄角为之，襟江带河，雄视全楚”。由于水路便利，素有“九省通衢”之谓。《汉口小志》云：“溯长江则可以直达四川、云南、贵州，溯汉水则可以直达河南、陕西、甘肃，其湖南、江西诸省皆舟楫互通，山西、安徽其货物亦莫不汇集此也。”

明代人已注意到湖北的区位优势：“大江以南，荆楚当其上游，……其地跨有江、汉，武昌为都会。郧、襄上通秦、梁，德、黄下临吴越，襟顾巴蜀，屏捍云、贵、郴、桂。通五岭，入八闽。其民寡于积聚，多行贾四方。四方之贾，亦云集焉。”明嘉靖年间（1522—1566），于汉阳县下设巡检司于汉口。清雍正五年（1717），随着市镇规模的扩大，又将汉口巡检司分成仁义、礼智二分司。自从嘉靖年间正式设立汉口镇后，因其独特的地理位置和便利的交通条件，汉口镇初具规模，迅速成为“商船四集，货物纷华，风景颇称繁庶”，商品贸易得以快速发展。诚如《夏口县志》所称：汉口“当江汉交汇之区，水道之便无他埠可拟。循大江而东，可通皖赣吴越诸名区，以直达上海。循大江

而南，可越洞庭入沅湘，以通两广云贵。又西上荆宜而入三峡，可通巴蜀，以上溯金沙江。……所谓九省之会也”。

至清初，汉口的商品经济又有了长足发展，刘献廷《广阳杂记》云：“天下有四聚，北则京师，南则佛山，东则苏州，西则汉口。然东海之滨，苏州而外，更有芜湖、扬州、江宁、杭州以分其势，西则唯汉口耳。汉口不特为楚省咽喉，而云贵、四川、湖南、广西、陕西、河南、江西之货，皆于此焉转输，虽欲不雄天下，不可得也。”

到了清中叶的乾隆、嘉庆时期，汉口的经济指标不仅成为全省的风向标，同时也成为全国贸易经济的晴雨表。乾隆八年（1743）湖北巡抚晏斯盛的一篇上疏对汉口有这样的描述：“楚北汉口一镇，尤通省市价之所视为消长，而人心之所因为动静者也。户口二十余万，五方杂处，百艺俱全，人类不一，日销米谷不下数千。所幸地当孔道，云、贵、川、陕、粤西、湖南，处处相通。本省湖河帆樯相属……查该镇盐、当、米、木、花布、药材六行最大。各省会馆亦多，商有商总，客有客长，皆能经理各行各省之事。”而钱泳《履园丛话》对汉口镇一次失火情况的记载，从侧面反映出作为内陆大型港口城市的经济繁荣程度：“汉口镇为湖北冲要之地，商贾毕集，帆樯满江，南方一大都会也。毕秋帆尚书镇楚时，尝失火烧粮船一百余艘，客商船三四千只，火两日不息。嘉庆十五年四月十日，镇上又失火，延烧三日三夜，约计商民店户八万余家，不能扑灭。”

寓居在汉口的浙江人范锴《汉口丛谈》也曾记载汉口镇商业经济的繁荣：“汉口镇在郡城南岸。西则居仁、由义，东则循礼、大智四坊。廛舍栉比，民事货殖，盖地当天下之中，贸迁有无，互相交易，故四方商贾，辐辏于斯。……兹汉镇人烟数十里，贾户数千家，鹾商典库，咸数十处，千樯万舶之所归，货宝奇珍之所聚，洵为九州名镇。”如果说范锴作为外乡人，他的记载尚持有一种外部视角的话，那么乾隆年间《汉阳府志》卷十二的一段文字则充满了本土人士的自豪感：

汉口一镇耳，而九州之货备至焉，其何故哉？盖以其所处之地势使然耳。武汉当九州之腹心，四方之孔道，贸迁有无者，皆于此相 对代焉。故明盛于江夏之金沙洲，河徙而渐移于汉阳之汉口，至本 朝而尽徙之。今之盛甲天下矣。夫汉镇非都会，非郡邑，而火烟数十里，行户数千家，典铺数十座，船泊数千万，九州诸大名镇皆让焉。 非镇之有能也，势则使然耳。

汉口商品贸易高峰的到来，是在1861年正式开埠之后。咸丰八年（1858）清政府被迫签订《天津条约》，英、德、俄、法、日相继在汉口开辟租界，而后又有12个国家的厂商涌入汉口，办洋行、开工厂、建堆栈、设银行。汉口的经济规模迅速壮大，并与北京、上海等地建立了广泛的联系。1863年，美国旗昌轮船公司的“惊异号”进入汉口港，开辟沪汉航线后，英、法、德、日等国的轮船公司也以汉口为中心，开辟长江航线，经营轮运。1905年，日本大阪商船会社又开辟了汉口至神户、大阪的直达航线，使汉口成为国际港。至清末，由汉口驶向国外的轮船，已可直达德国的汉堡、不来梅，荷兰的鹿特丹，埃及的塞得港，法国的马赛，比利时的安特卫普，意大利的热诺瓦等。1906年，京汉铁路通车。清末，汉口已经跃升为全国最为重要的港口大城市。“汉口镇，古名夏口，为九省通衢，夙称繁剧。”

综观汉口都市化进程，1889年，张之洞督鄂，是其历史发展的一个重要界标。此后，汉口现代化进程明显加快，国际性城市的轮廓开始显现。日本学者根岸佶在《清国商业综览》中亦称：“从汉口沿长江而下至上海、华南、华北，以及逆汉水而上至陕西、甘肃，调出大量米谷来看，无疑汉口集散的米谷数量要比上海、芜湖多。”1867年至1916年的半个世纪，汉口的年度外贸额增加了两倍，从6900万两增加到2亿两。其中，1880年海关数据显示，国内贸易额是2900万海关银，国外贸易额是1843万海关银，大约总额是5000万两。1898年汉口的进出口贸易额约占全国的七分之一。1901年达到1亿两，1910年再增至1.5亿两。若与上海、天津、广州几大港口比较，1902年汉口尚处于末位，但仅仅过去三年，1915年已经仅次于上海，已经远远把天津和广州甩在后面。根据1918年张鹏飞《汉口贸易志》有关上海、汉口、天津、广州的贸易数

据，光绪二十八年（1902），上海1.3877亿海关银，汉口0.7381亿，落后于天津0.8947亿和广州0.7974亿，光绪三十一年（1905）汉口缩小与上海的差距，超过天津和广州，跃居第二。到民国六年已经接近上海，几乎是广州的两倍。日本人水野幸吉1908年也说，汉口“贸易额年1.3亿两，夙超天津，近凌广东，今也位于中国要港之第二，将进而摩上海之垒，使观察者艳称东洋之芝加哥”。



清末汉口明信片襄河码头（采自《武汉旧影》）

到汉口、汉阳、武昌落户的企业数量也突飞猛进。至1911年，这三镇有较大型的官办、民办企业28家，资本额达1724万元，在全国各大城市中居第二位。这样的贸易额，已经远远地将曾经并称为“天下四大镇”的河南朱仙镇、江西景德镇、广东佛山镇抛在后面，诚如《续汉口丛谈》卷一所言：“汉口镇……今则自上海外，无与伦比，他三镇不可同年语矣。”

随着贸易额的飙升、商品经济的大繁荣，汉口的城市人口也激增，为高度发达的都市文化奠定了基础。清雍正十年（1722），汉口已经发展成为一个拥有10万人口的大镇，清政府设汉口同知管辖汉口。而据

《续汉口丛谈》称，光绪十四年（1888）保甲册载汉口有26685户，18万余人口；至民国初年，包括本地和外来流动人口，汉口人口已经达到80万。1927年初，武汉国民政府将武昌与汉口（辖汉阳县）两市合并作为首都，并定名为武汉，这时武汉的人口已经近百万。在20世纪二三十年代，武汉的人口和经济达到相当规模，为汉剧在这一时期走向繁荣奠定了经济条件和观众基础。

第二节 商帮、行会与近代汉口的会馆演剧

汉口作为长江和汉江的汇合处，因港口贸易而兴，各地行商及国外商人汇集此地，根据地域和行业形成了各种类型的商帮和行会组织。汉口的行会可以分为三个类型：共同的地域来源（同乡商帮）；共同的经营对象和行业（同行）；共同的职业类型（同业）。不同的商人或从业者因为共同的利益联合起来，他们的行会组织超越个体或局部而具有强大的集体力量，无论是在制定行业、从业规范，还是维系地域文化纽带，抑或在组织公共活动上，都具有不同寻常的力量和智慧。体现在演剧上，就更便于集中行会的财力和人力资源，展示超强的文化消费能力。

一、货物流入路线与商帮的形成

汉口作为中国中部最为重要的商业性港口，各地的货物纷纷流入。粮食贸易是汉口商业力量的基础，和食盐、茶叶、棉花、油料、中药材、皮毛以及来自广东福建的各种杂货，被人通称为“八大行业”。此外，汉口港外的鹦鹉洲是当时中国最大的竹子、木材市场，煤炭的贸易量也让西方人十分吃惊。

这些货物流入的路线有陆路和水陆（进入民国后还有京汉铁路）。单从传统的车载船运的角度来看，主要有这样几条重要的货运路线。

长江上游下行至汉口。云贵和四川等地的大米、漆、油料、蜡、木材和鸦片经由长江运至汉口，汉口的码头长期聚集大批四川籍船夫。四川的商人在汉口众多商帮群体中实力非常强大。

长江下游上行至汉口。这是汉口最为繁忙的一段路线，它下行可达江浙和上海，大货轮经停上海即可出洋，货物可远销日本、欧美。长江下游的食盐、棉线、茶、纺织品、陶瓷、海产品都被大宗运入汉口。根据不同货物的来源，在汉口形成多个商帮。如来自麻城等地的黄冈人组建“黄帮”，控制了汉口贸易中的棉花市场，这些棉纺织手工作坊都集中在棉花街和花布街上。来自扬州的徽商，主要控制了汉口的盐业市场。

沿长江进入洞庭湖，通过湘江河谷贯穿整个湖南，经东江或陆路进入广东。近代广东、福建的杂货和鸦片，则通过这条路线北上进入汉口。湖南本省沿着这条线路的北段，将木材、大米、茶叶和煤炭运到汉口，很长时间鹦鹉洲的木材市场都由湖南商人把持，其他地方的商帮很难插手。

汉水上行，转陆路往北，联通陕西、山西、内蒙古以至更远的俄国。中国西北皮革、羊毛、畜产品、棉花等通过汉水下行至汉口，这条商路形成全国闻名的晋商。

由陆路，河南、河北的商品进入汉口。华北平原上的农产品、煤炭、纺织品、中药材乃至鸦片，通过骡马和人力驮载，源源不断地输入汉口。

近代的汉口成为全国性的商品市场，得益于它四通八达的水路、陆路交通。我们更关注的是各条商路运载货物背后，所联接的不同体系的商帮。如水野幸吉《汉口》一书的定义：“所谓帮者，皆同乡商人相结合而成一团体，各冠以乡里之名。在汉口有名者，为四川帮、云贵帮、陕西帮、山西帮、河南帮、汉帮、湖北帮、湖南帮、江西福建帮等。是等商帮，为唯一之商业机关，所谓会馆及公所是也。”水野幸吉所言汉口势力较大的商帮情况是民国时期，清末以来则是黄州帮、汉帮、徽州帮、广东帮、浙江帮等更为显著。

黄帮——总部在黄州，不少成员是麻城籍，他们来到汉口抱团经

商，形成相当大的经济实力和社会地位。

汉帮——以沔阳州仙桃镇人为中心，他们和黄帮一起占据较低区域层级的商业贸易。

徽帮——新安（徽州）府所属休宁、歙县、婺源商人居多，他们以盐业和茶叶为核心，同时经营日常生活用品的跨地区贸易。康熙初年大批徽州人来到汉口经商，《汉口紫阳书院志略》卷七云："汉镇列肆万家，而新安人居其半。"到19世纪中叶太平天国军队攻占汉口之前，徽商人数"几乎一直是汉口最大的商人群体"。

山陕帮——"大部分寓居汉口的山西和陕西人都来自山西省内的主要河流——汾河下游地区"，这一地区包括太原、山西西南汾州府属县汾州、闻喜、平遥等，以及邻县陕西的蒲城。山陕商人经营多个项目，包括湖北汉水流域的烟叶也被他们把持，他们也染指盐业、茶叶，还从俄国进口贵重的毛织品到汉口销售。更准确地讲，山陕商帮垄断了由汉水进入汉口的西北地区商路所有贸易，故而他们在汉口的商界有相当庞大的实力和发言权。

粤帮——广东商人通过湘江输入大量地方特色的商品，甚至是国外的货物进入汉口。更为重要的是，外国商人的很多贸易中介也是通过粤商和甬商（宁波商人）来完成的，故而19世纪60年代有人说汉口的外国商人"几乎完全依赖他们的广州和宁波买办"。广东人专营汉口对外贸易中的茶叶，当时六大外贸茶叶买办都是粤人。

甬越帮——宁波、绍兴商人在近代的汉口也占据十分重要的地位，嘉庆时期这两地的商人发展成为全国性的商业贸易力量，宁绍商人在汉口主要经营钱庄和长江中下游贸易。宁波人也和广东人一样在汉口充当外贸买办的角色，成为大的茶叶经纪商和货栈主。

当然除了以上几大商帮外，还有江苏、江西、安徽其他地方的商人，也时聚时散，势力远不如以上商帮有影响力。这些商帮在汉口建立

自己的会馆，将自己的家乡戏带到汉口，同时还消费着汉口的本地戏剧——汉剧。这种因商业流动所建立相对稳固的会馆建筑，促进各地文化在汉口的碰撞和借鉴。

值得注意的是，各地商帮下又包含多个行业分帮，商帮的地域特征和行业特征相互交缠，形成近代汉口庞大的行会组织体系。

二、汉口的商帮会馆与戏台

汉口最早的同乡会馆都建在后湖之滨，沿着构成汉口与内陆边界的汉水古道排列开来。这些会馆“很明显是为了方便同乡行商把他们的商品运到邻近陆路商道终点的大市场去”。乾隆八年（1743）湖北巡抚晏斯盛的一篇上疏对汉口商帮会馆有这样的描述：“楚北汉口一镇……各省会馆亦多，商有商总，客有客长，皆能经理各行各省之事。”叶调元《汉口竹枝词》谓：“一镇商人各省通，各帮会馆竞豪雄。石梁透白阳明院，瓷瓦描青万寿宫”（原注：“阳明书院即绍兴会馆，梁柱均用白石，方大数抱，莹腻如玉，诚巨制也。江西万寿宫，瓦用淡描瓷器，雅洁无尘，一新耳目。汉口会馆如林，之二者，如登泰山绝顶，一览众山小矣”）。叶调元谓“汉口会馆如林”，那么汉口究竟有多少外省商帮会馆呢？

民国《夏口县志》卷五保存了近代汉口会馆的丰富资料，记载清代至民国初年179个汉口会馆、会所等各种类型行会组织的名称、始建时间、会址和行会属性，其中有明确成立时间的有123处。据《夏口县志》记载，按照性质划分为三类：

一类是同乡会馆。每个同乡会馆都有固定的活动场所、组织规则和首要人物。

会馆名称	创建时间	性质
新安公所	康熙七年	徽州府商人建同乡会馆
江南京南会所	康熙三十年，咸丰年重建	江南八邦各类杂货商人之所
新安书院	康熙三十四年，后有续建	新安府六邑商人会馆
岭南公所	康熙五十一年	原为南海、番禺、新会、顺德四邑商人所建，后推广为在汉粤商会馆
江苏会馆	康熙年间	原句容红纸帮公所，后为江苏全省同乡团体会所
江浙公所（三元殿）	康熙年间	江浙同乡商人团拜议事之所
万寿宫	康熙年间	江西商帮会馆
福建会馆	康熙年间	闽商自治自立之公团
山陕西会馆（关帝庙）	康熙年间	山陕商人旅汉商人会馆
金庭会馆	雍正元年	江苏吴县洞庭西山商人所建
齐安公所	乾隆三年	黄（冈）帮旅汉商人所建

会馆名称	创建时间	性质
元宁会馆	乾隆二十六年	江苏上元、江宁两县商团所建
昭武书院	乾隆四十五年	江西抚州在汉商人组织
宁波会馆	乾隆年间	浙江宁波商人组织
咸宁会馆（钟台书院）	乾隆年间	咸宁县在汉商人公所
京江会馆	乾隆年间，道光有续建	江苏丹徒、丹阳、金坛、溧阳四县商人
辰州会馆	乾隆年间	辰州府属沅陵商人所建
江西临江会馆（仁寿宫）	同治年间重建	江西临江商人所建
宝庆会馆	道光、咸丰年间	宝庆在汉商人所建
黄麻安三邑会馆（帝王宫）	咸丰年间，后有续建	黄冈、麻城、黄安三邑商人所建
湖南总会馆	同治七年	湖南旅鄂全省团体
太平会馆	同治八年	太平旅汉同乡团体
南城公所	光绪元年重建	江西南城旅汉商业团体
苏湖公所	光绪十七年	苏州、湖州两帮旅汉团体
旌德会馆	光绪二十二年	旅汉旌德商人团体
平江商业公会	光绪二十二年	旅汉平江商人团体
萍醴公所	光绪年间	萍醴两邑旅汉组织
齐鲁公所（山东会馆）	清代	旅汉山东商人组织
安徽会馆	民国四年改建	安徽在汉商人会所
绍兴会馆（阳明书院）	不详	绍兴府在汉商人会所

上表虽然不足以显现清代和民国时期所有的商帮会馆的情况，但基本上反映出在汉的会馆涉及的地域，它涵盖与汉口贸易频繁的所有地区，主要集中在江西、安徽、江苏、浙江、湖南、广东、福建、山西、陕西等省份。这些省份也正是当时中国经济比较发达，国内、国外贸易繁荣地区。各省商帮在汉建造会馆，从侧面显示了地域经济的活跃程度。

第二类是同业公所。具体从行业商会而言，汉口素有“八大行”的说法，它们“为最显著之商业，盐行、茶行、药材行，广东福州杂货行、

油行、粮食行、皮行是也”。“八大行”仅仅是依托汉口国内外贸易中最大宗商品而形成的行业，关乎市民生活的其他各行各业也有自己的行会组织。

会馆名称	创建时间	性质
三皇殿	顺治十三年	药材行帮会所
老汉义殿	康熙六年	巡礼门肉业公会
豆芽公所	康熙年间	汉镇豆芽商人
米业公所	康熙年间	碾米坊、碾米厂同业组织
瘗旅公所(泰山庙)	不详	由山陕西会馆出资建造的慈善专业会所
鞋业公所	乾隆年间	汉镇鞋业组织
太宫	乾隆年间	汉镇银炉坊帮会
面帮公所(忠义雷祖殿)	道光年间	汉镇菜面馆公会
神农殿	道光年间	汉镇药材商总会
宝善公所	道光年间	汉镇杂货商帮
沙坊公所(法云庵)	道光十一年	五金矿砂业商帮
仙祖阁	咸丰四年	烟皮业公会
雷祖殿	咸丰八年	汉镇豆丝同业公会
雷祖殿	咸丰八年	汉镇炒菜东伙同业公所
京货公所	咸丰八年	汉镇京货帮
玉宫	咸丰十年	阳夏烘糕点东师友同业公会

会馆名称	创建时间	性质
长春公所	咸丰重修	花楼猪行帮
木红公所	咸丰年间	木红纸业组织
面帮公所（普化宫）	同治元年	汉镇面业公所
地藏庵	同治元年	汉镇篾篓帮
玉枢宫	同治元年	包席贳碗东伙同业公会
三元宫	同治五年	素菜同业公所
理发公所	同治六年	汉帮理发公所
土皇宫	同治六年	居仁坊文帮泥水师友公所
纸业王植公所	同治七年	汉镇纸业公所
金箔会馆	同治九年	金箔店同业组织
钱业公所	同治十年	汉镇金融之总机关
太阳公所	同治十年	煤炭师友工艺会
忠勇殿	同治十二年	肉业公会
凌霄书院（粮行公所）	不详	内河上埠粮食行帮
汤鸭公所	光绪初年	汤鸭帮同业组织
皮货零剪公会	光绪三年	皮货零剪商帮
油业公会	光绪四年	油帮公所
赫百宫	光绪十年	梳篦帮
土皇宫	光绪十一年	居仁坊文帮泥水店同业组织
建绒公所	光绪十二年	建绒帮同业公所
茶叶公所	光绪十五年	茶叶商人组织
晴明公所	光绪十五年	居仁、由义渔业同人公所
三才书院	光绪十五年	命理公所
紫云殿	光绪十五年	柴煤斗级公所
雷祖殿	光绪十六年	上埠杂粮斗级公所
四神殿	光绪十六年	鞭炮业组织

会馆名称	创建时间	性质
四明公所	光绪十九年	慈善业公所
雷祖殿	光绪十九年	中埠杂粮斗级公所
皮业公所	光绪二十二年	牛皮营业团体
烟帮公所	光绪二十九年	烟草行业公所
文昌公所	光绪二十九年	汉镇刻印业组织
老君殿（太平公会）	光绪三十年	汉镇太平帮同业组织
老君殿	光绪三十二年	汉镇烟袋、铜伞头组织
木红公会	光绪年间	汉镇各木红坊店组织
花布总公会	清代	批零花布同业组织
西杂皮公会	清代	汉口西皮货同业组织
武帮铁业公所	清代	汉镇铁业同业组织
洋广杂货公所	民国二年	专营洋广杂货商人团体
瓷业公所	民国四年	瓷器改良营业组织
池业公所	民国初年	池业东伙组织
铁业公会	民国四年	汉镇铁业同业组织
炭业店帮公会	民国六年	煤炭业商人组织
柴业公会	民国六年	芦柴同业组织
老君殿	民国六年	剃刀帮
后稷宫	不详	下段窖业公所
苏货帽帮公会	不详	冬夏礼帽营业公所
灰帮公所	不详	灰帮同业公所
石膏公所	不详	汉口石膏业商人组织
麻夏公所	不详	夏布麻行本业集会之所
紫云宫	不详	板厂帮公所

从上表可见，本地行业组织不仅仅限于“八大行”，几乎关乎民生的各个层面都建立了自己的同业组织。同业组织的广泛建立，具备相当大的凝聚力和号召力，在城市经济生活和公共生活中扮演更重要的角色。

第三类是同乡兼同业会馆。这类会馆是来自同一地域的某一商业经营范围或手工行业的从业人群聚集在一起成立的行会组织，它兼具商帮和行会的两重属性。从业人员具有同乡和同行的双重因素，理论上具有更强的组合性和凝聚力。

会馆、会所名称	创建时间	性质
覃怀药王庙(怀庆会馆)	康熙二十八年	怀庆府各县药商、杂货组织
鲁班阁	康熙年间	黄陂、孝感、夏口、汉阳四邑木工组织
覃怀中州会馆	乾隆四十四年	怀帮中经营西货京杂货商人组织
上元会馆(天印公所)	乾隆年间	上元县杂货、海味、糕饼、酱园公所
袜业公会	乾隆年间	黄陂袜业组织
老君殿	咸丰年间重修	黄陂烟袋帮公所
广义公所	同治二年	罗田、麻城苎业公所
孝邑公所	同治二年	孝邑商船公会
汾帮公所	同治三年	阳夏汾酒商帮
文明公所	同治四年	阳夏鞭炮店公会
河南船帮公所	同治十三年	南阳、新野、邓县三邑船帮
老君殿(黄帮白铁公所)	光绪初年	黄州府黄安县白铁同业公所
金业公会	光绪三年	汉阳府专营金银器皿首饰行业师友组织
黄陂公所	光绪九年	黄陂商船组织
安琴公所	光绪十一年	安徽潜山、太湖、英山、霍山、六安五邑旅汉琴商公会
天沔船帮公所	光绪十三年	天门、沔阳船业组织
淮盐运商公所	光绪十五年	鄂岸淮盐运商公共机关
商船公所	光绪二十九年	兴汉郧三府商船公会

会馆、会所名称	创建时间	性质
陂邑山货公所	光绪年间	黄陂山货商人组织
钧许公所	清代	河南禹县、许昌杂货、土果公会
旅汉棉业公会	不详	由湖南、湖北棉业商业组成
轩辕殿	不详	黄孝汉阳成衣帮
老君殿(陂邑铁帮)	光绪年间	黄陂铁帮公会
营造公所	宣统元年	江浙旅汉泥木公所

如此之多的商帮、行帮会馆，几乎都建立了自己的会所建筑，商团实力大的建造了宏大的建筑群，而一般的行会公所组织也有自己固定的聚会、议事场所。大型的会馆公所内一般都建造有两个戏台，一个外台一个内台。外台也称为万年台，会经常举行酬神、喜庆、宴集等社会活

动，通常都会邀请汉调戏班演出，这就是所谓的会戏。需要指出的是，普通市民百姓都只能在外台观戏。同时还有一个内台，是特意为行帮、公会头目们观剧准备的，方便他们“一边看戏，一边谈生意”。

清代和民国时期，汉口“唱戏都是在会馆（如陕西会馆、广东会馆）、公所（如牛皮公所、苏湖公所）、宫（如万寿官、帝王宫）、殿（如四官殿、三义殿）等地的庙台上演出”。汉口的会馆、公所大都建有戏台，到民国初年达一百多座。客商集资或募捐修建戏台，年节时演戏酬神，已成为一种风尚。

紫阳书院（徽州会馆），地址选择在汉口城区的中间。出于“尊先贤，正人心，厚风俗，亦仰承国家振兴教化，风励末俗之盛心”，于康熙四十三年（1704）开始修建，耗资一万两白银，耗时数十年而成。在大仪门（戟门）之上建造一个戏台，“戟门内向为平台。春秋二祭演剧，则以直木承板为台，平时拆去”。除了三月和九月十五日的春秋两祭固定演剧外，重要的节庆紫阳书院也会延请戏班唱戏。

山陕会馆，康熙二十二年（1683），在汉口的山西、陕西商人联合同乡会建立了第一座正式的会所“春秋楼”。整座大楼被围墙环绕着，穿过一座威严的大门，进到院子里，正对面是主殿；大门的背后是一座宏大的戏台，向内对着院子。后在太平天国时期焚毁。同治九年（1870），最有势力的山西钱帮领头，召集在汉的26个山陕帮会集会重建山陕会馆。光绪七年（1881）正式落成，它不仅包括集会的会堂、寺庙和附殿，还有宏大的戏台。

江西会馆（万寿宫），是祭祀江西治水有功的许逊的宫宇。由江西南昌、临江、吉安、瑞州、抚州、建昌六府花费十万两白银建成。占地面积约四千平方米，因江西产瓷，“墙壁屋瓦均以瓷为主，可谓一瓷世界”，雕刻有“十八国朝周王”“醉八仙”等装饰图案，“前后两戏台均雕刻华丽”。

咸宁会馆，为武昌府咸宁县在汉商人所建，地址在后湖。叶调元《汉口竹枝词》云：“咸宁会馆后湖头，局面恢宏愿莫酬。”据《夏口县志·建置志》载，其位于“循礼坊堤外，三元殿下首，其界前抵正堤，后至后湖，筑城后将地隔断”。20世纪40年代，在满春路的咸宁会馆修建了露天汉剧场。据《汉口罗宾汉报》报道：“本市满春路咸宁会馆内，近由剧场商人王怡惠、张海山、罗文云合资开一露天汉剧场，名复汉社，后台由周天栋、徐继声、吴芳荣及闽村布景社负责办理，场内可容八百余座位，现正加紧赶修，据悉演员均为上乘之选，唯尚在进行洽谈中云。”

黄州会馆（帝主宫），在汉口的青龙街，为黄州三帮商人会馆，会馆中也建有专用的戏台，该帮每夏必做会一次。

药王庙，是汉口非常有名的会馆，建筑黄瓦绿檐，分为前大殿、后大殿和花园三部分。前大殿对面有戏台一座，戏台前面是弧形看台楼。楼上设女座，楼下设男座。前大殿正中摆放大型紫檀木供桌，桌上置神龛，龛内供奉药王神位。

山陕西会馆建在汉皋循礼坊夹街，其正殿、正殿两侧、财神殿、天后殿、七圣殿、文昌殿每殿皆建有戏台，一共有七座之多，可谓“殿殿有戏台，台台演汉剧”，有时三台或五台同时演出，观众人山人海。

到了民国，汉口一些会馆或公所的戏台被改造成设施更完善舒适的西式戏院，如汉口皮业公所的戏台，后来被改造为长江大戏院。

几乎每个大型的商帮会馆和行业公所，都建有自己的戏台或戏楼，并留出大块空地作为观戏的场所。对于会馆观众席，民国报纸有介绍：“至若万年台，如各会馆、各城隍庙固定的建筑物，两旁各有子台，不必另搭，只在空场中加高板凳，若是内台，则不加高板凳。”一般而言，会馆的万年台多允许市民来看戏，一定程度也是对商帮行会对社会的回报和反哺。

会馆常常会在客商寄居地营造浓厚的乡土氛围，通过看戏化解乡愁，也可以通过看戏，联络各方势力的感情。在汉商帮对自己的家乡戏有所偏爱，因为这些同行都是来自同一地域的老乡，因此他们往往请家乡戏班来会馆唱戏，“清季北京银号皆山西帮，喜听秦腔，故梆子班亦极一时之盛”。民国时期江西景德镇湖北会馆还邀请家乡汉剧戏班、湖北花鼓戏班演出数月，剧目有《八仙过海》《张先生讨学俸》《黄鹤楼》《秦香莲》《桃园三结义》《甘露寺》等，这些戏班和戏目带有浓厚的家乡韵味，能一慰乡愁。汉口山陕西会馆正殿前戏台有“阳春白雪有新声听楚客歌来偏传汉上；铁板铜琶翻古调问乡音操处忆否关西”一对联，说明山陕西会馆的戏台上，既演出当地的戏曲，也有山陕商人家乡的剧种。

商帮成员的地域性决定它具有一定的自足性和封闭性，体现在会馆戏台的使用上，即排斥外来成员的使用，如汉口山陕会馆规定：“不准外帮借馆演戏，如有徇情私借事，从重议罚。”汉口山陕布商在会馆规条中还规定：“一议春秋二季开市，预着庙僧，咨会各行某聚会，公择吉期，议定时价开庄。如有存奸计者，私先刷条，开庄买坏市价，令商等裹足，以便垄断。此种刁徒，理应公罚神戏二部，酒席一桌，以戒将来。”对会馆戏台使用的约束性条款，以及通过罚戏来规范行业内部违律行为，都具有鲜明的行业特征。

三、汉口的会馆演剧

会馆在岁时伏腊、行业神祭祀、同乡叙旧、同行联欢等特定时间请来家乡戏班或本地大戏班唱戏。

1923年《汉口中西报》报道会馆演剧：

> 汉口青龙街帝主宫，为黄州三帮商人会馆，该帮每夏必做会一次。兹悉夏历三月初八日该帮开会，宴请武、阳、夏各界，以及本帮岗、麻、安三邑。该会是日并演剧酬神娱宾。剧为两台，内台为满春挑选之名角，如余洪元、朱洪寿、李彩云、小金林等，所演者

为《二进宫》《擒吕布》《哭灵》《碰碑》等剧。外台为长乐之小春痕、小天栋诸伶，所演为《斩宗保》《鸿门宴》《取成都》等剧。两班均极卖力，极尽宾主之欢。

商帮财大气粗，聘请来的汉剧艺人都是顶尖的名角，如余洪元、朱洪寿、李彩云、小金林之辈。汉剧演出分内外两台，内台主要是宴请商帮的主要成员和贵宾，外台宴请的是一般性商帮成员（伙计、船工）以及市民。

光绪七年（1881），山陕西会馆正式建成，举办大型的公共戏剧演出，吸引了社会不同阶层民众挤入会馆看戏，不少人在拥挤中遭到踩踏。

光绪十七年（1891）十月二十一日，汉口的广东会馆和淮盐公所落成时间正好差不多，并且几乎在同一时间请戏班来破台演出，《字林沪报》载："粤人之旅居汉口者，类皆巨商大贾，坐拥厚资，前以桑梓情殷，醵资于大火路建造广东会馆一所，雕梁画栋，金碧辉煌。又如淮南北商客之旅于斯土者，亦颇繁盛，各商于售卖盐斤内，按饮抽厘，积款在石码头兴建淮盐公所，杰阁危楼，涂垩璀璨。约计两处工程，逾七八年之久，所费不下数万金，现皆落成。广东会馆择日于本月初五日，淮盐公所择于本月十二日谢土破台，开门演戏，选定庆喜、荣升两京班，互相演戏。两班主以会馆公所祀神酬客，蝉联而下，皆需两月之久，于是竭力经营，往上海添置绣金绸缎，新制行头，并从京沪聘请优伶红菊花、麻子红、赵三、王小、洪福等十数人到汉。开门之日，堂上衣冠齐楚，贺客盈门，台上则袍笏鲜明，霓裳雅奏，观者则人山人海，逐队而来，洵极一时之盛已。"

光绪十五年（1889），汉口茶业公所为了庆祝其新建大楼落成，连续演几场汉剧，隆重招待当地的达官显贵与富商名流。会馆演剧含有商业性行会将部分利润返回给公共事业"消费"掉的意图，"也包含着宗教抚慰的诚挚愿望"，也被看作是"用于庆祝某一行会所取得的特别成就"的表现形式。汉口的会馆多建造于码头不远处的街巷，方便搬运货

物和洽谈生意，会馆演剧是典型的戏曲文化与码头经济相结合的产物。



1904年印有汉口山陕西会馆的明信片（采自《楚腔汉调》）



1906年印有汉口山陕西会馆的明信片（采自《楚腔汉调》）

上面两幅图分别是1904年和1906年印有汉口山陕西会馆的明信片，上、下图分别上演汉调《四郎探母》中的“见娘”“坐宫”两折，台下观众摩肩接踵，黑压压挤满了人。

行帮演剧虽然没有商帮那么财大气粗，但由于行业分布广泛，宏观视之也不可忽视。每个行业都供奉自己的祖师，因此每年一度祖师寿诞往往会邀请戏班演剧。各个行业的会戏也不少，农民有青苗戏，粮食业

有雷祖会，屠户业有尖刀会（供奉张飞），钱庄业有武财神会，理发业有罗祖会，梨园行有老郎会，江汉平原和长江沿岸做会酬神成风，月月酬神，行行做会，天天有戏。



清末印有汉口山陕会馆的明信片（采自《楚腔汉调》）

会馆、行会繁盛的演剧活动，为汉剧等剧种营造了良好的生存空

间。这一点也可从清代叶调元《汉口竹枝词》中获得印证："各帮台戏早标红，探戏闲人信息通。路上更逢烟桌子，但随他去不愁空。""把门汉子狠如罴，酒戏开场士客齐。丑煞旁人贴对子，眼中虽饱肚中饥。""各帮台戏早标红"充分说明当时商帮演戏极为繁盛，以至于产生专门打探戏班、名角和戏码信息的闲人。当然，商帮演剧酬享的主要对象是商场中人，所以在封闭的剧场中普通民众难以入内，设有专门人员把守，强入戏场而紧靠墙壁者被时人谓为"贴对子"，是再贴切不过的比喻。

事实上，不仅汉口的情况如此，沙市和襄阳亦然。沙市是重要长江中游重要的港口城市，明代以来各地商帮云集此处，有"十三帮"之说，清末刘竹荪《荆沙竹枝词》写到："官场最重十三帮，凡事相邀共酌量。轿子跟班都挤满，旃檀庵里接官忙。"各地商帮皆建有自己的会馆，会馆中则建有戏台。"茶摊命棹西洋镜，顽意多般集便河。真是赏心闲散处，戏场各庙聚人多"（原注："会馆每天有戏"）。而襄樊业有大量会馆，仅樊城一镇就有商业会馆18处，大部分会馆都修建了戏楼。各地戏班流动演出，很多时候都是投靠当地的家乡商帮，获得演出的机会。然而当清末汉口开埠，沙市不再有昔日的繁华；民国初年军阀混战，庙宇会馆均被毁坏后，当地的戏曲一落千丈。沙市和襄樊的历史说明，汉剧在清代的繁盛很大程度依靠商业城镇中心会馆演剧而实现的。

会馆戏台还为汉剧艺人的出名提供了平台，余洪元、吴天保等都是在会馆演剧中名声大噪，享誉汉口剧坛的。光绪二十三年（1897），余洪元从沙市到汉口搭袁心苟领班的福兴班，第一次登台潮嘉会馆，演出《沙滩会》《大五台》而大获成功，从此开启汉剧"余洪元时代"。民国时剑云《汉剧掌故谈》有段话评述甚详：

> 汉剧在卅年前，尚为草台班，常出演荆沙诸小镇。时角儿戏份以全班计，每班每天不过四十串，及后渐入汉口，故今日之吴天保等水牌，尚大画"荆沙驰名"之字样。初来汉，均出演于会馆中（同乡会之组织）。年中必演戏数次，每次必演六七日或十余日不等。每日所费约白银十余两，观剧者并不取费，因系会馆演戏敬神。

在清末民初的汉口，汉剧是一种得到社会认同的“官戏”，基本垄断了上层社会的演出市场，“在湖北当时的戏剧，只有汉调是个正当剧种，被称为‘大戏’，经官厅认可，可以公开演出。所以凡是酬神还愿，庆祝大典或衙门开印等事，都归汉调承应”。在某种意义上，汉剧得到更多官员、商人、知识分子的青睐，主要活跃于会馆演剧市场，而楚剧平民色彩浓厚，俗的成分多，受到工匠、码头工人的认同。不同的接受群体，会对剧种的舞台艺术层次和审美取向有不同的要求。

当然这话也不是绝对的，我们从民国报纸上也能看到，会馆演出不同于堂会演剧的地方，它同样要追求声色刺激和大众口味：

> 金喜善演《收重阳女》即《破天门阵》，其“抛钗（叉）”“接钗（叉）”“耍钗（叉）”较之杨小楼所演《金钱豹》还要难能。因时演剧，多草台及会馆的万年台，台是四方的，每一角有一根木柱。汉剧中《收重阳女》出场时，由上场门抛一钗（叉）射入下场角台柱上，再打几个筋斗去取下，倘若抛不准，那一钗（叉）就杀倒台下的人了。下场时，由下手在上场角抛一钗（叉），射入下场门，恰恰重阳女跑至下门，反手接住，倘若接不准，就杀倒别人，何况还是反手反身恰恰在喉间接住呢。此剧于宣统元年同乐小金翠亦常演过，但不及金喜善小发等演来花样多而吓人。凡是演《重阳女》的时候，全体观众莫不为之提心吊胆，真真唬人也。

这段对当时著名汉剧艺人金喜善，在会馆演剧中表演飞叉绝技的记载，真叉抛接，稍有闪失，伤人致命，可观众爱看，故艺人乐演。这种带有“耍杂技”性质的汉剧表演，显然具有广场戏的特点，能抓住台下各个层次观看人群的眼球。

值得一提的是，清末民初西式戏院的兴起，不少在汉客商看到其中的商机，纷纷投资兴建。如光绪二十五年（1899）兴建的丹桂茶园，就是徽调艺人刘茂林号召徽州商人共同集资兴建的。光绪二十七年（1901）兴建的天一茶园，是徽籍茶商陈广泰、韦紫封等出资兴建的。1916年兴建的长乐剧院，是黄陂商人李俊阶出资兴建的。从光绪二十五年（1899）到宣统三年（1911）的十几年间，汉口共开设了十余家茶园，大部分都是由会馆和客商投资兴建的。

不仅如此，清代遗留下来的会馆、公所戏台成为民国时期汉剧科

班、票房活动的重要场所。如1928年秋，在傅心一的倡议下，熊耀庭、潘云山等人集资，并在汉口市教育局备案，在汉口美仁前巷铜业会馆开办汉剧史上第一个女子科班——新化科班，主教老师有陈金山、潘云山、石玉品、陈月仙、刘本玉、高海山、卢振兴、喻俊卿等。

第三节 武汉码头人群的戏曲消费

近代汉口全国性大商埠地位确立后，输入了大量外来人口，他们的到来改变了武汉市民的组成结构，码头人群占很大比重。码头人群的结构特点和消费取向，直接决定近代武汉戏曲文化的消费面貌。

一、近代汉口人口的变化与构成

美国汉学家罗威廉在《汉口：一个中国城市的商业和社会（1796—1889）》一书中根据历史文献的统计得出近代汉口人口变迁的一个轨迹：

> 汉口人口在19世纪初已接近100万，到1850年前后几乎增至150万；但在此后的十年中下降了一大半，大约到1890年左右又恢复到100万。

因为受到太平天国战火的吞噬，导致19世纪50年代汉口的人口发生骤减，但经过休养生息，人口不断回流，19世纪末时人口恢复到世纪初的水平。西方城市学家曾估计，1850年前后，世界上只有两个城市人口超过100万（伦敦有200多万，其次是巴黎）；直到1900年，也只有11个城市超过100万人口，其中就包括汉口。

在近代，汉口作为百万人口的港口城市，移民大量涌入。1813年，保甲登记簿中大约一半登记为本地簿，一半登记为其他地区的籍贯。即便登记在本地簿的居民，还包括许多最近的新移民，而且很多移民还未登记在册。也就是说，整个移民的人数要远远大于本地居民数量。到民国初年，据《汉口小志》“户口志”对汉口1913年的“民人身份”有份调查表，主要数据如下：商界30990人，从事搬运的人数共15892人（包括划夫1479，车夫2157，轿夫671，码头夫7914，苦力3671），佣工和厨役

分别为9256人和3203人，小贸和小艺分别为9464人和4625人，各类工人总计1万余人，且有失业者4579人，而这些人都是外来人口，他们占据了汉口人口的主要部分。据这组数据确可得出，汉口只有十分之一的人口是本地人。1863年，英国驻汉口领事金格尔在一封信中说："汉口商业持续繁荣，规模日渐扩大，不同层次的中国人都大量涌向这个城市……因为他们能很容易地找到工作。"这些涌向汉口的人主要来自湖北中部、东部以及湖南北部、中部，河南西南部，最多的还是汉口附近的诸县，如黄陂、孝感、汉川、黄冈、嘉鱼等地乡村的人。这些人找到的工作主要是不需要特殊技能的苦力和小贩等，他们加入正在迅速扩大的码头工人和岸边搬运工的队伍，这正与汉口在近代内外贸易迅速扩大、急需大量搬运人力的实际相一致。水野幸吉《汉口》一书指出：

> 在武汉三市，被使役于诸工场之职工，其数当不下三万。特如汉口百货辐辏之地，运搬夫更为多数。到处各工场及仓库之前，居然成列，无非从事于货运之运搬，仅汉口一地，其数可统称十万。



汉口码头工人（采自《楚汉旧影》）

早在嘉庆道光年间，汉口已经是"廿里长街八码头，陆多车轿水多舟"的繁荣景象，形成八个码头——艾家嘴、关圣祠、五圣庙、老官庙、接驾嘴、大码头、四官殿、花楼。在这八个码头周边聚集大批进城

务工人员。罗威廉在两本关于近代汉口社会和商业方面的专著中都提到寓居汉口的人群。他们不同于从周边乡村来寻找糊口生活的贫贱民，而是为了发展事业、获取财富，他们不是行为粗鲁的乡下人。



民国汉口码头工人（采自《楚汉旧影》）

太平天国运动后，每年来到汉口的商船有16.5万只，每只船按6—7人计算，那么这部分商业性流动人口也接近百万。这是个庞大的寓居人口，尽管每条船在汉口停留的时间短的也就一周，长的一两个月，但总量恒定，这个群体的文化消费实力是不容低估的。

与这类行商不同的是，还有一类坐商，他们长期固定在汉口从事商业活动。这一群体包括盐业的岸商、主要商品的经纪人牙商、大大小小的批发行的老板和伙计，以及各种零售商。他们或许会在贸易季节过后回到各自家乡的总部，但是其中不少人成为汉口的永久居民。这些坐商在汉口有自己固定的居所，甚至组建自己的家庭。

二、汉口后湖文化消费圈

后湖在汉口位于长江以西、汉水以北的一片扇形区域，是一个巨大

的蓄水池。袁公堤修建后，东西数十里，平畴旷野，一望无垠。19世纪初还没有被大规模开垦，农业和渔业是这一地区居民的重要生活方式，但到了19世纪20年代，后湖大量涌入其北面邻县黄陂、孝感的乡民，他们在沿着玉带河的一些平整空地上做买卖，形成很多露天市场。随着汉口贸易的进一步繁荣，后湖人群构成上，如茶庵街，"此地从来无土著，九分商贾一分民"，即便"一分民，亦别处之落籍者"。

后湖靠近汉口市区，夏季湖风习习，又有田园风光，加之有很大一片开阔地带，成为市民纳凉的好去处。《汉口小志》记载"游女看戏"："汉有游女，余风未殄。烧香也，看会也，龙船也，游湖也，看戏与赏花也，地方稍有盛举，逐队成群，出头露面，谈笑无忌，饮啖自如。"民间艺术往往寻人而至，渐渐在后湖安营扎寨，为民众表演各种艺术，如游艺、乐舞、杂耍、戏剧等。艺人们带来猴子玩把戏、狗熊舞棍、老鼠荡秋千等小把戏，让汉口人惊为"亦是一奇观"。也有踩软索戏舞的杂耍，也让汉口人惊叹不已，"走索车坛尽女娃，十人倒有九人麻。看钱丢罢还请赏，手捧铜锣到处叉"。

在后湖平展的地方搭建草台，演出各种戏剧，招徕大量的妇女看戏，"河岸宽平好戏场，子台齐搭草台旁。浓妆岂为梨园到，半倩郎看半看郎"。仕女男娃纷至沓来，大增后湖的人气，也吸引名娼翩翩而至，不少猎色的"蜂蝶"趋之若鹜。

> 野地演戏，谓之"草台"，旁搭高厂以安妇女谓之"子台"。优伶未到，游女先来，富闻名娼依次而坐，淫词艳曲，荡目动心；浪蝶狂蜂，品香论色。习俗之敝，至此极矣。

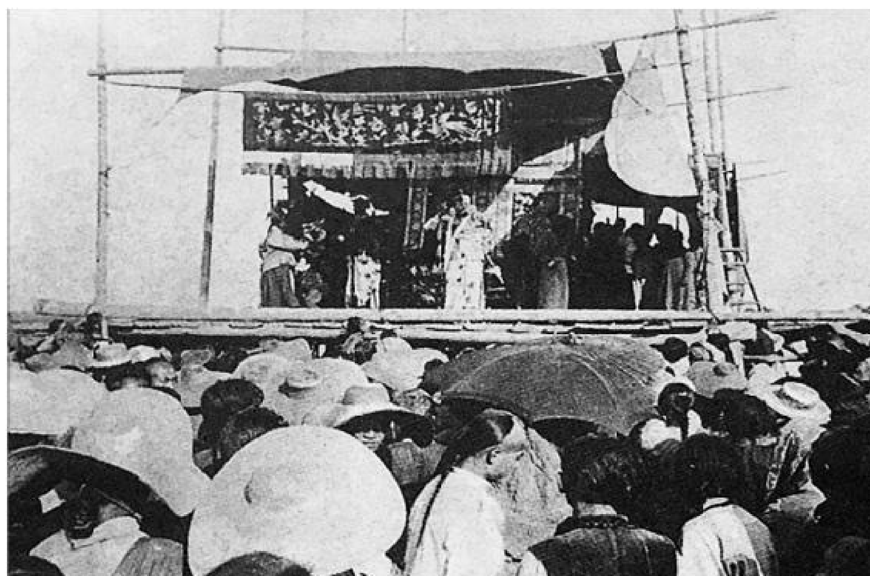
后湖宽敞的戏场搭建很多芦棚，有伶人以梁山调来搬演"纱幔轻遮"的木偶戏，只是这些木偶戏"所扮皆淫亵之事"。带点粉戏意味或演唱历史演义故事的皮影戏，也是下层民众的最爱。清代施襄《竹枝词》云："后湖喧闹是三春，把戏新奇影戏真。不怕有人偷看我，归来怕有打围人。"

下层民众也有精神娱乐的文化需求，叶调元《汉口竹枝词》记

载，“粗茶莫怪人争嗑，半是丝弦半局班”，“女唱曰‘丝弦’，屠户、菜佣聚集而唱曰‘局班’”。这类局班某种意义上也属于票社。



汉口码头草台（采自《楚汉旧影》）



汉口码头草台（采自《楚汉旧影》）

码头工人更喜欢看一些鄙俗甚至带有色情性质的花鼓戏、木偶戏、皮影戏的表演。花鼓戏后来成为楚剧，是以黄陂孝感等地方言演唱的地方剧种，叶调元《汉口竹枝词》记载说，道光年间的“俗人偏自爱风

情，浪语油腔最喜听。土荡约看花鼓戏，开场总在两三更”。花鼓戏因为演唱一些日常生活中的谐趣故事，颇受下层“草鞋帮”的喜爱，“灯前幻影认成真，热了当场看戏人。一把散钱丢彩去，草鞋帮是死忠臣”。

汉调雅俗共赏，也有不少下层民众愿意观看汉剧的表演。叶调元《汉口竹枝词》记载，汉调乱弹有着强大的扩散效应，不少民众跟着优伶学唱，“小家儿女多染此习”，“乱弹才唱舌偏调，哈哈呵呵学担挑。习俗潜移人品坏，优伶材料脚夫苗”。由于汉剧等戏曲常年有演出，很多市民不论寒暑前往观看，“吴讴楚调管弦催，翠鬟红裙结伴来。除却寒风和暑雨，后湖日日有花开”。

除了草台班，甚至还有一些落魄的江湖艺人，因地制宜围圈卖艺，演出汉剧、花鼓戏、京剧来迎合观众。“落拓江湖唱楚声，此中应有不平鸣。曲终锣底无声息，难饱饥肠一日温”（原注：“江湖艺人时常在后湖一带卖唱。他们用胡琴锣声吸引听众，圈起人圈卖唱。内容有汉戏、花鼓戏、京剧等。唱完一曲后，即把锣翻转来向听众收钱，往往唱半天仍不得一饱”）。



汉口后湖全图（采自《武汉历史地理集》）

《武汉历史地图集》收集了一张清末后湖场景的图片，其中有多处艺人正在卖艺的画面。图中有的找到空地即开始表演杂耍。有的则利用

竹木和幕布扎起的围栏内表演，围栏留有入口，有专人收取费用，观众入栏后，站着围看艺人的表演。还有一处正在表演杂技，在两头各用三根木棍撑起软索上，有一位拿着红缨枪的女子在单腿直立表演。图的右下角是一队官员出巡的情形，未知是模仿队戏表演还是其他。这些冲州撞府的江湖艺人，往往卖艺一天却不能饱腹一顿，过着劳碌奔波、生活无着的生活。

随着来后湖休闲的市民越来越多，其间茶肆罗列，歌管分喧，湖心亭、涌金泉、第五泉、蕙芳轩、习习亭、丽春轩等茶楼先后建立，茶楼之中既可喝茶也可听戏。清代雍正乾隆年间的徐志在《汉口竹枝词》中写道："洋货新奇广货精，繁华不数汉东京。豪商大贾乘间出，簇簇油舆辟路行。"又有"酒如泉涌客如蝇，彩帐锦屏布几层。演彻梨园归去好，官衔写满纸糊灯"。这种情况至清末民初都没有太大改变，"望湖泉里听笙歌，半是衣冠半绮罗。歇着数乘空轿子，惹他门口聚人多"。人们只要看门前空轿多，就知道哪家茶坊人气旺，"聚人必多"。

后湖成为汉口戏曲曲艺演出和观赏的重要去处，汉剧和楚剧、皮影戏、木偶戏以及其他来码头演出的各地剧种，一起编织出一幅歌舞妙曼、人声鼎沸的繁盛景象。

三、码头演出的剧目特色

码头演剧的主要对象是搬运工人、船工以及流动客商，观众群体的社会地位和经济能力有限。不仅如此，这些以苦力为生的观众人群由于受教育程度不高，更喜欢观看调谐谑趣的喜剧、善恶有报的伦理剧和铁马金戈的历史剧。所以很长一段时间，码头的草台班都被更为"鄙俗"的楚剧流动戏班所占据，拥有一批"草鞋帮"的"死忠臣"。

汉剧尽管主要是应和汉镇上层社会的观剧要求，但要考虑到几个因素：一是名气与实力的差异。官府衙门的庆典祝寿等活动，主要是由大

班名角应差的。因此，汉剧实力不强的中小戏班同样要去参加民俗演剧。二是淡旺季的差异。淡季的时候，即便是大班名角也会因生存的考虑去乡村演出谱戏、会戏、寿戏。三是戏价的厚寡。有些名商大贾，或富庶的主会，对名角的戏价从不吝啬，所以从民国的报章时时可见诸如余洪元、朱洪寿、万盏灯等汉剧名角也会参加民间的汉剧演出。

为适应各种演出条件，汉剧形成了自己完整的脚色行当体系，不同的脚色实际暗含着雅俗的审美设计理念。与主要男女脚色（一末、三生、四旦）相互配合的是二净与五丑行当，他们居于汉剧十大行较为核心的位置。末生旦在汉剧中多扮演比较正派的角色人物，他们的唱词也比较文雅和严肃。相对而言，净丑多演出滑稽调谐的角色人物，他们的唱词也多鄙俗和活泼。

汉剧十大行都有自己的经典剧目，这些剧目是汉剧发展进程中逐步沉淀下来的，同时也是名角个人的艺术创造。清道光年间，叶调元在《汉口竹枝词》中已经提及一批名角所演红的名剧，有《活捉》《祭江》《祭塔》《探窑》《丛台别》等。如评价胡德官的《活捉》一剧：

> 德官演戏总精良，活捉张三更擅场。
>
> 行走如风身不动，鬼魂不信是人装。

（原注："德玉工于苦戏，掩袂娇啼，动人心魄，《活捉》一事，尤为出色。然非余德安之丑，亦不能作对手"）。《活捉》后来成为五丑泰斗大和尚李春森的拿手好戏。

《汉口竹枝词》评价《丛台别》一剧：

> 巧将情态揣香奁，一曲《崇台》值一缣。
>
> 写出柔肠真寸断，不须别恨赋江淹。

此剧后来成为汉剧旦行的代表性剧目，陈伯华将之经典化。



陈伯华饰穆桂英（采自《楚腔汉调》）



汉剧名角陈伯华戏照（采自《楚腔汉调》）

《汉口竹枝词》评价“二祭”与“一探”：

风前弱柳舞纤腰，宛转珠喉一串调。

情景逼真声泪并，《祭江》《祭塔》与《探窑》。

（原注：“此闺旦之大戏也。二胡及张纯夫均臻其美”）。汉剧四旦名角李彩云将《祭江》《祭塔》与《探窑》发扬光大。例如，李伶演《祭江》时，观众“静聆终场，为之泣下”，有人“十年以来，历观他伶演《祭江》，不下数十百次”，可谓是百看不厌。

码头文化本质上是介于市民文化和乡民文化之间的一种特殊形态，

承载着的社会、经济、文化层次和流动特点，决定剧目兼备雅俗共赏的审美内质。雅的剧目能深深契合民众内心对真善美的本质追求，俗的剧目能使他们获得谐谑调笑的快感和劳作的宣泄。所以，汉剧不少剧目就具有这种能雅能俗、雅中带俗、俗中见雅的特点。例如《活捉》是《水浒记》中的一出，它也是汉剧名伶牡丹花、大和尚的拿手好戏，二人数十年老搭档，“每贴斯剧，座为之满，线场鬼路，望之生畏，间棹追逐，极有功夫”。何谓“线场鬼路，望之生畏”呢？《汉口罗宾汉报》记载甚详，说大和尚扮演张文远，“被阎惜姣套上脖子，这么一提，他就两脚凌空，吊在旦角的手上，这在旦角固然要一点手劲，而假使是一个别的丑角，这么一吊，可真的要吊死了”。

《打花鼓》《挑帘裁衣》也是花旦与丑角对手戏，牡丹花、大和尚配合多年，将之演至极致。这些剧目主题严肃，《活捉三郎》《挑帘裁衣》演绎淫孽果报，《打花鼓》则凸显花鼓艺人生活的艰辛，但在严肃雅正的主题之下，舞台上如何呈现则很大程度取决于艺人的发挥，因为这些存在很多谐谑逗趣的折段，甚至可以将之演为淫邪的“艳段”。如《打花鼓》丑公子调戏花鼓婆部分，《活捉》中张文远与阎惜娇，《挑帘裁衣》中潘金莲与西门庆都可以大肆发挥，将粉戏演足，有戏班伶人即是如此做法：

> 余观大和尚、小翠喜合演，可谓一时独步，今翠喜物故，和尚年事已高，继起无人，几成广陵。余在新市场曾四观此剧，李绍云与小牡丹花尚能差强人意，惜均失之淫靡；红艳芳、小宝霞则更不足道，尤以该场之丑角，俚俗不堪，较大和尚之作风，相隔岂只道里计。

故而有识之士指出：“汉戏为吾楚故物，向守先民规矩，迩来渐染花鼓戏之积习，惯趋淫荡。”有操守的汉剧伶人往往看不起楚剧一味“舞台宣淫”的作法，故对汉剧界一些艺员向楚剧学习，渐坠下流，感到十分担忧。从汉剧与武汉文化的维度看，演出更多的俗剧以迎合和满足下层民众的观剧需求，看似拉低了汉剧比较高的戏剧生态层级，但实质上，部分俚俗的剧目，或剧目中俚俗的场次，一定程度上让汉剧在审美

上获得更大的自由度和更强的适应性，能涵盖汉口作为近代崛起商埠所诞生的多层次人群的观剧需求，从而拥有更为广泛的观众群体。

第五章 汉剧演出与武汉民俗文化

地方戏产生并流播于特定的区域，浸润当地历史文化、地域风情和审美习惯而内化为自身特质，自然成为地方文化的一张名片。汉剧虽起源于沙市，但成熟和繁盛于汉口，它在武汉近代都市化进程中获得新的艺术格调，涵蕴新的时代特征和审美追求。在此意义上说，汉剧的演出史就是一部展示和诠释武汉民俗文化的历史。

第一节 观众捧角与都市文化生活

汉剧雅俗共赏，它承继明清传奇高雅的戏曲排场和审美风格，能满足文人雅士的观剧需求，同时它也积极改造舞台艺术，多以历史传奇故事编创剧本，迎合下层民众的看戏口味，可以说汉剧进得都市戏院，也下得乡间农村。

汉口是近代都市化进程的产物，而走进戏院看汉剧则是武汉人重要的都市生活方式。在清末民国时期，武汉人都市化的生活方式，也必然影响到汉剧演出和汉剧艺人的生态环境。其中，捧角和狎优之风就是近代汉口某些富家子弟都市文化生活方式之一。

一、坤伶演剧的被禁与破禁

清初，政府禁止女性登台，坤伶在戏曲舞台上消失了。直到19世纪前期，坤伶又重现于北京、上海的京剧舞台。但汉剧一直禁止女性装扮演出，即便有女人无意中到了后台，艺人也认为是很不吉利的，“必须放鞭炮敬神，驱除晦气”。据刘小中的回忆，老艺人们把女人上台作为禁忌，说什么女子上了台，带来了妖风邪气，冲煞了老郎神，戏班子就要走败运，不是散班就要死人。所以汉剧对女人上台禁忌最为顽固。因此，别的剧种女艺人上了舞台，汉剧的女艺人仍没有出现。汉剧坤伶被禁，因此很长一段时间舞台上的女脚色都是由男演员担任。

然而，都市文化消费对艺人美色和新奇的需求永不止步，因此当京剧髦儿班在汉口戏院大受欢迎的时候，戏曲市场的领导者就开始琢磨如何在汉剧行业中培养坤伶，以迎合市场的需求，获得更大的商业利益。

汉剧界禁坤伶，受到来自外界的两重压力。一是汉口的剧场出现其他剧种的坤伶，她们的演出十分受市民的欢迎。汉口的上海坤班格外活跃，如来自沪上的薛家班、毛家班、姚家班、三红家班在汉口的怡园争相登场，他们"不仅是男女合演，而是父女同台，曾轰动了武汉剧坛"，宦应清在《后城马路竹枝词》中写道："呼姨唤妹手同携，锣鼓声中笑语低。莫看怡园髦儿戏，满春今夜铁公鸡。"髦儿戏给武汉市民带来更新奇的审美体验，也给戏园带来丰厚的票房收入，却进一步刺激了汉剧保守派对坤伶的歧视和压制。

二是武汉周边城市的汉剧界已经接受了坤伶上台演出，如沙市、宜昌。从髦儿戏到沙市的九如坤班女艺人精湛的表演艺术，"强烈地冲击着湖北汉剧两百多年没有女艺人登台的旧传统观念"。1923年，七龄童在沙市最乐戏院女扮男装，演出"打泡戏"汉剧《南阳关》，组织方还特地"请了沙市的一些头面人物捧场"，七龄童通过这次演出一炮走红，稍后还在宜昌等地演出，对汉剧不许坤伶上台的观念提出挑战。

在余洪元时代，老一辈的汉剧艺人是坚决抵制坤伶上台演出的。可以说，禁止演汉剧与坤伶上台，是一场保守与改革、守旧与趋新的对立。在革新势力积极运作坤伶解禁演汉剧的同时，以余洪元、钱文奎、朱洪寿等为首的汉剧保守势力想方设法驱赶这些戏班。1917年，他们特地组织了一支将近百人的戏班，在怡园扯旗唱戏，欲驱赶此处的髦儿戏班。汉剧公会的理事挨家挨户收取演员的厘头捐时，也只收男演员的而不收取女演员的。坤伶们为了争取合法身份进行不懈的斗争，1925年初，七龄童、黄大毛、筱鸿宝、花牡丹、盖鑫培、云仙子等人主动向汉剧公会提出入会申请，但因为余洪元等人的强烈反对，最后以失败告终。汉剧公会还禁止将汉剧技艺传授给女艺人。他们以汉剧公会的名义，禁止汉剧艺人和教师向坤角教戏。

由于有市场需求，尽管不能在明面上台演出，汉剧坤伶的培养却首先出现在妓院中。据刘小中《汉剧女艺人的兴起》的介绍，20世纪20年

代先后出现的汉口八大家族坤班，有六家是鸨母开办的家班。这些妓院培养出红艳琴（一末）、红艳芳（八贴）、花牡丹（八贴）、花和尚（五丑）、花芙蓉（八贴）、花兰芳（八贴）等名角。起初艺人向坤角们教戏都是私下进行，直到1931年，刘新国才正式收黄家三姐妹为徒，将京剧武旦戏“移植整理成汉剧并亲授黄大毛演出”。

汉剧坤伶登上武汉舞台的标志性时间是1926年10月，北伐军占领武汉，武汉各行各业成立工会，实行男女平等。在教育部的批准下，傅心一成立了剧学总会，亲任主席。女艺人在傅心一的支持下，登记入会。于是，黄大毛、黄小毛、七龄童、红艳琴等汉剧界第一批女艺人冲出法租界，名正言顺地在美成戏院、满春戏院、武昌共和舞台搭班演出。从此，汉剧坤伶呈井喷式大发展。《汉剧史料专辑》曾统计20世纪20年代有三批坤伶，人数达到五六百人。

民国汉剧报影

20世纪40年代报纸上的陈伯华（筱牡丹花）小照

1928年秋，在傅心一的倡议下，熊耀庭、潘云山等人集资，并在汉口市教育局备案，在汉口美仁前巷铜业会馆开办汉剧史上第一个女子科班——新化科班，主教老师有陈金山、潘云山、石玉品、陈月仙、刘本玉、高海山、卢振兴、喻俊卿等。招收了十一二岁的女学员五十多名，主要学员名单如下：

一末新化羽（张化羽）、新化文（杨叔岩）。

三生新化觉（童金钟）、新化古（戴一鸣）、新化鹤（陈望）、新化洪（筱洪亮）。

四旦新化凤（陈凤芝）、新化仙（夏中侠）、新化姣（陈化姣）。

五丑新化蝶（张奇怪）。

六外新化龙（黄化龙）、新化芝（石人芝）。

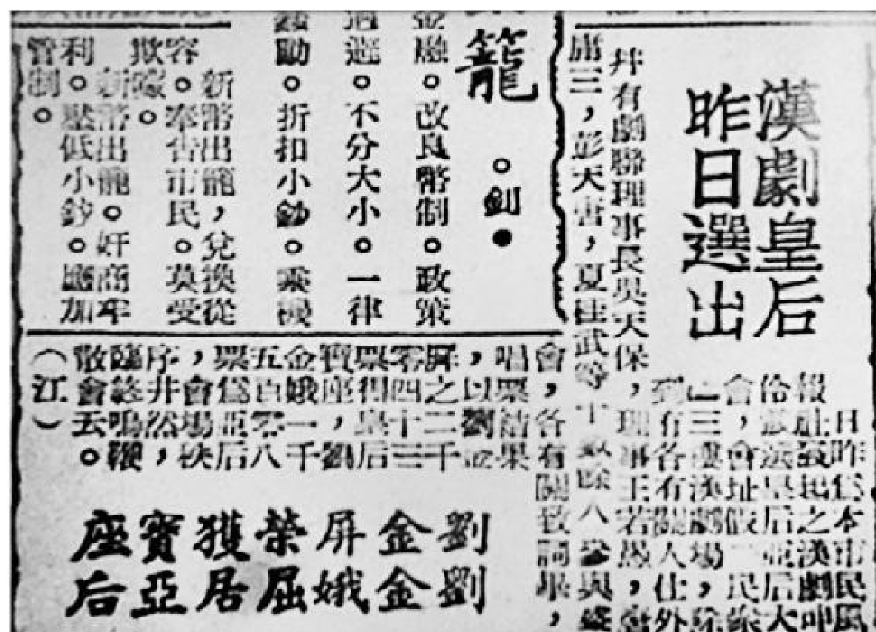
七小新化莲（向俊龙）。

八贴新化钗（陈伯华）、新化兰（凤凰旦）等。

该班培养出陈伯华、张化羽、戴一鸣等一批坤角新秀，为汉剧的发展注入了新鲜的血液。



1944年的汉剧名伶刘金屏（采自《楚腔汉调》）



漢劇皇后
昨日選出

劉金屏榮獲寶座
劉金娥屈居亞后

1948年《汉口导报》报道刘金屏获得 汉剧皇后称号（采自《楚腔汉调》）

到了20世纪30年代初期，坤伶全面登上武汉的汉剧舞台，保守派的阻扰和压制已经难以抵挡坤伶演剧的浩浩汤汤的时代潮流。民国佚名《汉口竹枝词》写道："头衔高挂女名伶，袍笏登场满座惊。香汗淫淫揩不得，蒲葵大扇鼓风声"（原注："汉口人最爱看坤角戏，稍有声名之女伶无不大受欢迎。迩来天气骤热，袍笏登场，香汗淋漓，而又苦揩抹不得，身者随包者乃大挥其蒲扇，于是呼呼风声台下亦能闻之矣"）。坤伶登上汉剧舞台，与傅心一、刘艺舟等新派人物的倡议、推动不无关系，但她们的走红为武汉戏剧圈内捧角、狎伶风气的形成埋下了伏笔。

二、汉剧界对汉口狎优之风的抵制

如前面所说，汉剧坤伶受到了以余洪元为代表的保守派的打压，首先出现松动的是妓院。大致在1924年前后，受京剧髦儿戏班的启发，武汉等地的"妓院烟花女子，在这种（指髦儿戏大受欢迎）冲击下不少转向学汉戏，先是唱堂会，后又登台献艺……汉剧第一批女艺人就此应运而生了"。甚至有妓院的老鸨"便收买大批穷苦人家的女孩学汉剧卖

艺”。随着坤伶的兴起，狎优之风在汉口的汉剧界悄然兴起。

20世纪20年代武汉坤伶的兴起导致狎优之风大盛。年轻坤伶上台之后就招蜂引蝶，戏院内外公子哥儿们追逐成风，梨园中充斥着各种桃色新闻。更为伤风败俗的是，坤角出现了拜干哥哥、干爹的怪现象。当时武汉梨园名坤角中，几乎人人都拜干爹，这就是云仙子所说的，“一般坤角没有一个无干爹的”。

坤伶拜干爹，可以获得金钱的收益，可以有靠山，也挣得面子，故她们也乐得拜干爹。“坤角未登台之先，要干爹做衣服、置行头；登台三天，要每日在戏园中捧场。……坤角有某件事不能维持，那一些干爹必定想天设地要办到的，所以坤伶干爹越多，她的声名越大，这就是坤伶要拜干爹的益处。”而干爹干哥哥捧坤伶，除有的是想以金钱换取美色外，也有的是为了撑面子，满足自己的虚荣心，将某坤伶捧红后，就可以“俘获”其芳心，携其登堂入室，大大炫耀一番，“那一些骚胡子，自己觉得有面子”，故他们也乐于捧角。

一般而言，民国时期汉口的狎伶有两个表现形式，一是打茶围，一是出堂差。

1.打茶围

干爹为了一亲芳泽，要拿钱来开路，首先“玩妈妈”，“妈妈”即坤伶之养母，只有先用礼物打通“妈妈”，才能让妈妈在坤伶面前吹嘘狎客，而引起坤伶之注意。打茶围几次后，狎优者就会遇到“假当票”的情况，坤伶的“妈妈”或“姨妈”故意拿出“假当票”哭穷，干爹好面子，也抵挡不住“妈妈”的诱导，往往会拿出可观的银钱赎回当票。当然，没有钱或不肯出钱的所谓干爹就会被赶走，有钱且肯甩钱的客人会被留下来，接着就会碰到“盘红帽”和“吃茶盒”的情况。

“盘红帽”俗称洋盘、阿木林、瘟生，就是“妈妈”或“姨妈”看到某些初去打茶围的干爹干哥土头土脑，不太了解规矩，并且挥钱如土，“妈

妈”或“姨妈”“见其人可欺，乃朝朝另想新发，大敲其金钱，并唆使坤角索要衣料，其他各种用费”。“吃茶盒”，据《汉剧坤伶黑幕记》的介绍是：

> 吃茶盒是旧历恶习，无论哪处都有，但是坤角家中就不同了，如果坤角有干爹干哥，在年节中要来吃茶盒的，这是坤角最有风头的一件事。婆婆将茶盒拿出，首先赏洋两三元不等，这个茶盒起码二十元四十元方能够吃，顶好到那天不去，那又怕丢人，这件事真不容易办呀。

无论是“盘红帽”还是“吃茶盒”都是鸨母利用坤伶的美色来讹干爹干哥钱财的手段。有的“鸨母索身价甚昂，金镯一对，金扣一双，两台酒，两桌牌，另用赏赐手下之人”。

2.出堂差

权贵大户在过节喜庆或唱堂会时，写条子派人将坤伶召至家中唱戏侑酒，谓之“应堂差”。

汉剧伶人应堂差由来已久，道光年间，叶调元《汉口竹枝词》记载湖南人和班的高十官演技绝佳，但也蕴藉风流，常常应差侑觞。

> 座有歌郎酒易干，应酬却比台上难。
>
> 风流蕴藉谁称最，唯有湖南高十官。
>
> 嫣然一笑总胡卢，春笋尖尖捧玉壶。
>
> 长爪倘容搔背痒，蔡经何必羡麻姑。

（原注：“湖南人和班高十，名秀芝，美目巧笑，爪长六七寸，善饮不乱，应酬酒席，雅静宜人。”）

近代以来，应差的坤伶，很可能是要留宿的，因此并不能公开，以免引起非议。有人愤恨地指出：“汉剧坤伶应堂差，又非经官厅正式承认，听说仅仅是一种习惯。这习惯是真太坏了。”这种情绪背后透露出的是达官贵人对汉剧坤伶不仅掠夺她们的技艺，而且凌辱她们的身体。所以，有识之士呼吁“要打破这轻视坤伶的观念，要破除叫堂差的习惯，并且官方也应该严厉禁止坤伶应堂差”。

20世纪30年代汉剧衰落，很多汉剧界多次讨论要革除积弊，振兴汉剧事业，其中有一条就是要正风纪、整顿坤伶“兼营副业”的问题：

> 因为社会上戏迷多，她们迎合着这味口，便把唱戏装幌子，实际上也好增加身价（这身价不是那身价）。于是乎多数坤伶，都是在“兼营副业”了。以前汉戏坤伶之公开应条子，便是绝大证据。一直到现在还有少数，私自应条子的。坤伶之不自振作，侮辱自己人格，言之痛心。

这种普遍存在于梨园界的陋习，并不是几个评论者呼吁呼吁就能解决的，而需要铲除其生存的土壤，取消它存在的先决条件。

三、汉剧界对捧角的声讨

汉剧捧角的形式有戏捧伶、伶捧伶、观众捧伶三种，三者之中观众捧伶更显有力，也更为普遍。1941年，《大楚报》曾报道《公论新报》刘云集捧红四旦瞿翠霞的过程：

> 瞿翠霞虽不及李、刘等，但较重阳为佳，出演于老圃□，为《公论新报》刘云集山人所大捧而特捧，刘每必索余与亡友孔曼倩、四川刘云生等作诗唱和，副刊《汉上消闲录》，捧瞿之诗文，□□数起。某日演《女绑子》，瞿去西宫，李彩云去正宫，水仙花去公主，周小桂去唐王，演来珠联璧合，有声有色。刘云集大喜过望，遂大破其寒囊，邀余等于杏花楼痛饮，并召瞿至执壶敬酒。余等即席各报□诗，次日分投各报，而瞿由是誉满汉江矣。汉剧四旦一行，尽于此矣，自此以后，惜无人才矣。

《汉口导报》还曾比较了同时代的坤伶小牡丹花和万盏灯在捧角之风下，捧与不捧的艺术命运。报纸认为万盏灯的戏尽管好，而她的脸蛋、仪容，甚至一切举止，都没有后来居上的小牡丹花值得大家的“抬”，加上万盏灯的母亲寒酸，不会交际应酬，而小牡丹花的母亲比她漂亮，能干会说话，会拉场，会要面子，自吹自擂，于是不管内行、外行，捧角的、玩班的、当老板的、做冤大头的都在各个角度赞美亲近拾票小牡丹花。

民国时期，汉口有报纸专门就“汉剧界是否应该捧角”组织读者进行广泛讨论。有的读者认为“中等角色的戏子若是不捧，那么成名不知从

何入手，为勉励戏子上进，捧就是一副强心剂，为要使戏子进一步为艺术而努力，捧似乎是一种极需要的举动”。也有读者主张“捧并不是一件坏事，只要捧得得宜，不含作用不有目的，纯以赏鉴艺术为捧角的动机，纯以提携新进人才为捧角的任务，那就不管捧坤角也好，捧童伶也好，捧小旦也好，总以艺术为前提，那才叫真正的捧角”。最后得出的结论是：剧人需要捧，由于捧角才能使剧人对于艺术感到兴趣，进而产生进取的热忱；另一方面，由于捧角，可使艺员趋向骄傲之途上，而入堕落之深渊，但九九归一，两者相形之下，捧比不捧的成分要来得多些。

在现实生活中，较为常见的是观众捧伶，这样一来捧坤角与狎伶得到了统一。不少富商巨贾和富家子弟捧坤角是想借此“一亲芳泽”，狎伶是目的，捧坤角是路径和方式。阎金锷《汉剧》指出：“汉剧班的伶人，尤其坤伶，不以技艺为职业，反而以色相博衣用；人多不以欣赏艺术为观剧之目的，反而以剧场为投桃报李之公所。”侯齐天《汉戏没落之因果》文中也一针见血地指出：“一般坤伶，争以色相示人，毫不研究艺术，卖身卖艺者流，蜂拥而起，艺术平庸之辈，若肯牺牲色相，必芳誉鹊起，红极一时，故现在坤伶之好坏，须视其‘干爷’‘干哥’之多寡而定之，即坤伶家长，亦以‘钱树子’目之，故常有飞签侑酒，灭烛留髡之举，现在吾人眼前，诚不忍卒议。”

1935年6月18日的《汉口罗宾汉报》以《妙芳妙香改期登台，忙坏干爹累煞干哥》为题登载了一则消息说，汉剧新进坤伶人才冷妙芳、冷妙香前一度打泡于新舞台，颇受观众所欢迎。妙芳习花旦，秀外慧中，扮相尤佳，做作表情均深刻入微，更以玲珑活泼，是八贴行后起之秀。妙香习小生，嗓音高亢，亦是应行人才，再加深造，定可蜚声菊部。二妙自打泡于新市场后，“深为该场诸公赞许，故特聘之加入汉班出演”。从6月20日开始连续三晚，妙芳、妙香将上演《失金钗》《打花鼓》《写书》《拾玉镯》等戏，“届时必忙煞一班干爹干哥为之捧场”。

不仅是出自冷家姐妹，出自民国初年汉口“八大家族坤班”胡家（鸨母是胡金玉）的红艳琴和红艳芳姐妹，也遭到干爹干哥哥的追捧。红艳琴在共舞台初次登台时，“这一晚共舞台门前真所谓车水马龙，极尽热闹大观了，但是其中的座上客，虽插足不进，究其实，姨妈姨爹、干爹干哥，几占百分之七八十……”有了干爹做靠山，演艺生涯会获得很多实惠和帮助，1934年，汉剧公会向坤伶筹款，坤伶小牡丹花、刘玉楼、张美英、戴一鸣、杨蕙兰数人销“红票”最多，因为她们“多亏了一般干爹、干哥捧场之，他们将红票用现金收买到处邀人看戏”。这种以狎优为目的的捧角，体现出狎优者与坤伶之间相互利用的赤裸裸的金钱关系。

坤伶找干爹干哥销售红票的做法，实际效果不一定都好，有时派出去的多，兑付的少。如1935年12月，汉剧公会假座长乐戏院演剧筹款偿还债务、赎回会址，曾由各坤伶派销之红票共售两千张以上（每券一元），可是各坤角派销红票之款而未收齐全者居多。

古之以来，戏曲艺人的地位本来就低，直到近代京剧“四大名旦”当红的时候，他们的社会地位才有所改善。然而民国时期由于汉剧界存在一些卖艺兼卖身的坤伶，很大程度抹黑了汉剧艺员的整体形象。“娼优两字一身当，日唱丝弦夜暖床。不惜千金买破罐，情郎多半是痴郎。”一位票友感叹道：“我听说汉口的汉剧坤伶，全是兼营副业，坤伶应条子，简直就是宝子，但为什么又偏偏顶上一块演戏招牌呢？”这句话说得很过头，显然不符合实际情况，但从中也可感受到这些对汉剧抱有百般钟爱之情的人，对于部分坤伶不能洁身自好是多么的痛惜和无奈。

1928年成立戏剧审查委员会后，加大了对狎优之风的打击力度，“汉市剧审委会，以本市各项坤伶，间有不自检点，应局侑酒情事，殊属有碍风化，经该会四九次委员会决议，凡坤伶应局侑酒行为，经政府处罚有据者，即注销其演员登记证云”。其实，当初以余洪元为

首的保守派不接纳坤伶，除了怕她们抢饭碗之外，还有担心坤伶兼职卖淫的生计。事实上，他们的担心也是必要的，一些生活不检点的坤伶争拜干爹的行径，为汉剧整体行业的艺人群体带来了无尽的负面影响。

更大的问题是，狎优式捧角，表面上给不少寂寂无闻的坤伶带来了一条快速成名走红的捷径，但事实上从汉剧整个演出生态和艺人群体演艺环境而言，带来杀鸡取卵般的消极作用。

民国时期汉口坤伶的涌现，增入大量的汉剧从业人员，她们当中的不少人学艺不精，因为准入门槛较低，或凭着干爹的热捧而获得名声。当长期应酬一些捧角者，而荒废演技，以至于在1930年代初期，八贴这个行当，居然没有一个坤角能够胜任。有戏迷喟叹道："贴行当中，其先小翠喜自属可观，艳而不淫，敏而不滞，自翠喜物化后，牡丹花虽能演此，然未臻化境，仅能讨好而已。坤伶角中无能称职者，稍较佳善可寓者，大毛身段尚干净而已。余人演者虽多，亦平无奇也。"

狎优式捧角，一方面吸引大批年幼的女孩子加入汉剧队伍，另一方面又捧杀她们、挤压她们的表演空间，戕害汉剧事业的稳步发展。故而有学者指出："20世纪30年代汉剧的衰落，在一定程度上与狎优之风所导致的坤伶数量畸形膨胀，以及围绕着这一现象的整个汉剧生态环境的失衡，是有着莫大关系的。"

我们应该以发展的眼光看待20世纪二三十年代汉剧坤伶的兴起所给汉剧带来的积极影响，同时也应该客观公允地评价在都市文化消费的背景下，狎优式捧角给武汉汉剧所带来的诸多消极影响，才会出现有识之士的激烈声讨。

第二节 汉剧演出与民俗文化生态

民间演剧总是和各种各样的民俗文化紧密结合在一起的，近现代的汉剧尽管大本营是在大都市汉口，但各类酬神戏、愿戏、会戏、谱戏、寿戏、赌戏则是除戏院演出之外日常汉剧的主要形态。

一、酬神戏

清代雍正、乾隆年间的徐志在《汉口竹枝词》中写道："争将故事演新妆，枷锁高跷亦太狂。赤日烧空人泛蚁，年年六月赛关王"（原注："旧时每岁六月，有关王会，里中各演剧，迎赛最盛，近则时作时辍矣"）。叶调元的《汉口竹枝词》还写道："岳神诞日进香来，人海人山挤不开。名是敬神终为戏，逢人啧啧赞徽台"（原注：东岳庙在旷野，三月廿八庙前搭徽台）。岳神是东岳泰山神，诞日酬神演剧，吸引大批市民前来东岳庙观看徽班的演出。

汉口码头的商号，根据行业属性和经营范围又分为"上下八行头"，"银钱、典当、铜铅、油烛、绸缎布匹、杂货、药材、纸张为上八行头，齐行敬神在沈家庙；手艺作坊为下八行头，齐行敬神在三义殿"。

求神佑护，酬答神愿的演剧，也称之为愿戏。道光年间叶调元《汉口竹枝词》也有"沈家庙里戏酬神，一节入官二百文。求福人多还愿众，戏台押得一包银"（原注："庙供关帝，愿戏颇多。管台者率以一本得钱二百，闻其押银五百两，亦异事也。俗以五百为一包"）。

民间崇信鬼神的风气和凡赛会迎神必演剧的习俗，催生出近现代以

来汉剧庞大的民间演出市场。1935年，《汉口罗宾汉报》刊发了一篇《金口演唱神戏诉讼》的文章，真实反映出农村盛行酬神演剧之风。

洪祸为灾，以致农村迷信之风大炽，若建坛设醮，如赛会迎神，举行演戏，动辄耗费巨款。在这农村凋蔽之秋，灾害频仍，农民已大都沦为赤贫，更无余财点缀此诸般迷信举动，然既成功，亦难免发生意外。近据武昌金口街，为二甲与三甲演剧酬神，并邀聘尹春保等，讵临时发生变化，控诉于武昌，究竟能否解决，尚未可料。忆及以前，亦为演剧酬神，因力不从心，有一极妙紧缩计划，颇堪效法。因冀省某处河堤，在涨水时，恒易出险，届时乡民齐集堤上，竞相罗拜，若龙王庇佑吾乡，堤不溃决，当沿例演戏三日，以酬神灵，逾数日幸得平安度过，所许演戏之愿，不可不还，然演戏须至大埠雇戏班，非巨款莫办，而农民亦一钱莫名。乃由村董列名具疏，请命于神，谓村人实属力薄，请神原宥，暂允以留声机为代，在堤前演唱三日，费钱无多，愿心已了。

该文还讲到某处于龙王庙求雨，在得雨之后，亦须演戏一台，但因为贫困而无法酬愿雇请戏班，乃异想天开，亲奉龙王排位，供至附近大戏园，另备香烛祭品，权为请龙王看戏。这一办法今天看起来很可笑，但从侧面说明当时的民众心目中祭祀神灵、还愿演剧之风气的盛行。

二、会戏

汉剧中的会戏分为寺观神仙生辰的“庙会”和行帮祖师寿诞会戏两种。因此，一年之中，月月有会戏。《汉口罗宾汉报》称，汉剧界的大小演员每年在暑天里，有一种意外的收获，就是汉口及汉阳两个地方的“杨泗会座唱”。以杨家河粮食各码头起，至汉阳鹦鹉洲各竹木行，包括什么财神会、药王会、雷祖会、杨泗会，要从夏历四月半起，直到七月初止，每个码头，你起我落，都是做会。

需要指出的，酬神戏与神仙生辰的“庙会”演戏，未必是泾渭分明，其实在很多时候是难分彼此，相互混杂。

《汉剧志》根据汉剧史料整理出旧时汉口及其周边地区各种会戏的时间和名目：

正月十五：元宵会戏，玉皇会戏。

二月初二：花朝会戏，观音会戏。

三月初五：财神会戏，送子娘娘会戏。

四月初八：佛祖会戏，青苗会戏。

五月初五：端阳会戏，单刀会戏。

六月初六：杨泗会戏，牛王会戏。

七月十五：盂兰会戏，药王会戏。

八月十五：中秋会戏，鲁班会戏。

九月初九：重阳会戏，老君会戏。

十月十九：太阳会戏，水官会戏。

十一月初一：火官会戏，轩辕会戏。

十二月二十三：灶神会戏。

这些会戏一旦开锣，连演数日，几乎覆盖了全年大部分时间。《汉口罗宾汉报》报道了1948年“六月六杨泗会”祭祀演剧的情况。先是汉口汉阳的各水码头祭祀杨泗将军，在祭祀完后就会聘请汉剧戏班来酬神演剧。“每个码头除了酬神张筵以外，汉剧座唱是免不了的，于是在空场上搭一临时短台，杨泗将军的神像供在其中，台上锣鼓喧天，在烈日炎炎之下，听戏的人挤得水泄不通，如有某大王或某坤角前来，则万头攒动，均欲先睹风采为快。各码头的首人点戏很内行，徐继声总少不了《荥阳城》，尹春保老是《二王图》，胡桂林不消说是《扶大汉》，涂素云的《打花鼓》《尼姑下山》占多数，除了各戏院的演员，各票房的票友也要动员，连年近古稀的大和尚、牡丹花也不能幸免。”根据报章的这段描写可以想见，当时民众对酬神演剧趋之若鹜的情状。

各个行业的会戏也不少，农民有青苗戏，粮食业有雷祖会，屠户业有尖刀会（供奉张飞），钱庄业有武财神会，理发业有罗祖会，梨园行有老郎会，江汉平原和长江沿岸做会酬神成风，月月酬神，行行做会，天天有戏。“在去年的暑天里，如周天栋、徐继声、胡桂林、尹春保、刘顺娥、袁双林这些人，都充当过做会的纠首。……”尽管主班会戏的东家以请到汉剧名角为荣耀的资本，但名角则视会戏为落魄的表现，真

正当红的名角是不屑于到乡间演出会戏，一是戏价低，二是条件差。当然，如果主会能出得起戏价，能提供更好的演出条件，也有名伶愿意前往捧场。

三、灯戏

汉口城乡每年农历正月十三至月底，皆有玩灯唱戏的习俗，故称“灯戏”。戏班谓为“开台戏”，一般是“三写四唱”，即与东道主订演出三天的正本戏合同，戏班头天演“压台”三出戏酬客，不收戏金。村与村之间相互争胜，一村演完另一村已来请戏，往往是一台接着一台，形成十三日亮灯，十四日迎灯，十五日庆灯，直至月底送灯。

1919年，《汉口中西报》登载一则新闻《不准玩灯唱戏》：“迎灯赛会易滋事端，官厅严禁在案。刘家庙地方敢于本月十五日，收钱玩灯演戏三日。该地驻军甚多，恐军民酿祸，电知军警各界严行禁止，不准开演。警察八区署长闻知，当派员至该处将台撤除，所有梨园子弟一并遣散，不得逗留，并将为首人等带署押办，随时警备巡查，各队均至该处镇压，观剧者始如鸟兽散矣。”

官厅禁灯戏，无非是出于社会治安，“易滋事端”等事由。事实上，官府公共权力的禁戏，并没有起到很好的威慑作用，令行不止的现象屡屡皆是，民众渴戏的强烈需求靠“堵”和“禁”是无法遏制的。

四、节令戏

中国民众崇尚过节，节日能很好地调节人们生活和劳动的节奏，通过节日的休息可以缓解平日紧张的身体和情绪。因此节令演剧也是一种休息方式，这时武汉的各大剧院会抓住时机，纷纷上演各种应景的节令戏，以酬答观众。《汉口小志》记载“汉口各戏园多按时令排演剧曲，如端午则演《白蛇传全本》，七夕则演《天河配》，中秋则演《唐明皇

游月宫》等曲，观者争先恐后，每夜座上客常满矣”。

正月初一：《打金枝》《贵妃醉酒》《英雄会》《青石山》。

元宵节：《斗牛宫》《闹花灯》《元宵迷》《洛阳桥》等。

三月初三：《蟠桃会》《麻姑献寿》。

清明节：《小上坟》《蝴蝶梦》《大劈棺》《状元谱》（《铡侄上坟》）《焚棉山》等。

端阳节：《白蛇》（包括《雷峰塔》《金山寺》《断桥合钵》《混九盒》）《屈原投江》等。

七夕节：《天河配》《鹊桥相会》等。

中元节：《盂兰胜会》《目莲救母》等。

中秋节：《嫦娥奔月》《唐明皇游月宫》等。

除夕：《小过年》等。

封箱日：《六国封相》及反串戏。

总之，“应节戏，在梨园中，无非借此点缀风光，号召座客耳”。对于汉口的戏院而言，大上应节戏以号召座客，最直接的收益是赚取票房。1922年，《汉口中西报》记载道：“是日京汉各戏园皆排演《广寒宫》《阴阳河》等应景之戏。新市场、老圃两处，则另扎牌楼，燃放焰火，故新市场门券售至二万张以上，老圃亦售一万之谱。其一般游客，大抵以各工厂作坊之工人为多，盖以汉口向例，逢节放假故也。”节日上演应景的剧目，迎合放假的“各工厂作坊之工人”看戏的需求，也不能不说是戏院赚取利润的好点子。

五、寿戏

武汉地区经济富裕的人家为长者祝寿，或为死者祭扫坟墓，均接戏班唱戏，名曰“寿戏”。多唱福寿绵绵的吉祥戏，开锣先唱《赵颜求寿》（九十九岁），接唱《九锡宫》（程咬金长寿百岁），演出时满堂灯彩，大放鞭炮，戏班向贵宾行“加官礼”，嘉宾赏给彩钱。演员还扮成八仙和麻姑仙子，到客厅向寿星祝寿，唱【寿筵开】曲牌，扮麻姑仙子者

捧酒盘敬酒，并致祝酒词："麻姑捧琼浆，敬送寿星佬，福如东海，寿比南山。"接着是扮八仙的汉剧艺人，分别向寿星祝寿，寿星分别打赏，名曰"八仙庆寿"。清代吴良秀《再演观剧竹枝词》云："伯劳飞疾燕飞迟，妾来上街郎早至。不问他人唯问郎，登台吉庆是何戏？"（原注："凡登台必文武生上寿等戏"）讲的就是演出寿戏的情形。

六、谱戏

武汉及其周边的大姓家族，在宗祠修谱、续谱、点谱、开谱祭祖之日，会请戏班演剧，谓为"谱戏"。1948年春夏之交，《汉口罗宾汉报》报道，因为武汉周边地区谱戏、会戏发动，接走了大批驻扎在汉剧公会的艺人，导致汉剧公会一时冷清：

> 汉剧男女演员，今春因受时局影响，各地不能演唱，又值歇热期间，汉地无班可搭，以致潦倒武汉者为数甚夥，汉剧公会已有人满之患，今暑天已过，各地"谱""会"戏已在发动，最近一星期内，已有杨伯龙、萧凌云、黄爱楼等数班，赴黄、孝、大冶一带卖唱谱戏，每班容大小演员数十人，故近日来汉地之大小演员，已被搜罗大半，汉剧公会亦顿形冷落。

关于唱谱戏的仪式和剧目，《汉剧志》有详细的描述：唱谱戏时，祖先案桌供奉宗谱，祠堂内外大鞭大烛，香烟旺盛，全族人穿新着锦恭迎新谱，但须事先经过戏台上魁星当众点谱，族长方敢开谱，否则就是开私谱，认为是对后人的不吉利。戏唱到正本时，演员扮文昌大帝、文武状元、魁星，由台上走到祖先案桌谱前，魁星执红朱笔对着宗谱，文武状元双手扶着魁星握住红朱笔，族长用绳系的箩筐套在魁星红朱笔上，文昌大帝念曰："一点解元，二点会元，三点状元，连中三元。"此时族长向箩筐丢铜钱压住魁星的手，至筐中钱满（上盖几块银元），魁星手上的红朱笔彩点到谱上，随之放鞭炮庆贺，族人欢呼"谱戏买得一点红"，视为大吉大利。

这样的仪式设计多出于汉剧戏班，虽涵蕴好的寓意，但实际目标很直白，通过做仪式获得丰厚的收益；而对于请戏的宗族而言是为了族人

讨个好彩头，不惜出些银钱，所以是一个愿打一个愿挨，各得其便。

七、差戏

清末民国时期，各文武衙门每逢上任、开印、接差、行大典、酬神以及官府办婚丧庆寿喜事，要戏班轮流派名角应差去演戏，一概不给报酬。武昌府一年四季都有差戏，尤其是逢年过节的时候，差戏更是繁重，一个名角有时一天要赶几场。若有演员误场，轻者罚戏，重者锁在台口柱子上，面对观众“赛台”，以示惩戒。《戏世界》曾记载汉剧大王余洪元因应酬不及，被官府锁住的故事：清季最著名之汉班名曰福兴全班，汉阳府县两城隍庙，每年春秋演古酬神必大拉其差，一连三天或借故罚戏一本两本（一本即一天）。一般差总们如狼似虎，倘遇有某角迟到，即用铁索将其锁在台上抱柱旁，移时经其他差人作好歹而放下，令其唱两出以续前愆，即现在号称伶界大王之余伶，在昔几无一次不在被锁之列。一般情况下，文衙门开台唱《升官图》，武衙门开台唱《取帅印》。

总之，各类型的戏，各种演出环境，就是汉剧戏班和艺人生存状态的真实体现，也是近现代汉剧赖以生存和发展的土壤。这片土壤尽管参杂着各种沙砾，但却养育了汉剧这棵生命力旺盛的参天大树。

第三节 汉剧戏神崇拜与演出习俗

中国古代文化中有鬼神的信仰及禁忌，而从古代一路走来的汉剧自然在行业内部和演出过程中生成很多信仰与禁忌习俗文化，包括戏神信仰和破台、祭台等仪式环节。

一、汉剧的行规与禁忌

戏曲行业对伶人有很多的行规约束，汉剧也不例外。据老艺人回忆，汉剧的班规有十大条和十大款。十大条是：

> 第一条，不能忘师败道；第二条，不能在班思班；第三条，不能背班私逃；第四条，不能成群结党；第五条，不能坐班拆底；第六条，不能临场推诿；第七条，不能见场不救；第八条，不能奸淫邪道；第九条，不能冒犯公堂；第十条，不能偷盗拐骗。

这十条班规从班主的角度约束搭班汉剧艺人对戏班的责任和义务，强化班主对艺人的绝对支配和统治地位。第八条和第十条，不能奸淫邪道和偷盗拐骗，则是从道德与行为上对艺人的规约，目的还是不以损害戏班名声和利益为出发点。

梨园行的十大款是：

> 一，不许说梦字；二，不许说伞字；三，不许唤狗；四，不许跳台；五，不许敲堂鼓；六，不许打破面相；七，不许坐九龙口；八，不许乱扔石头；九，不许打呵伙；十，不许乱坐衣箱。

十大条是班规，而十大款则是行规。行规整肃的行业集体利益的权威性，包含很多禁忌在其中。例如，不许说梦，是因为“梦”与汉剧的祖师爷之一的优孟有关。湖北沙市汉剧艺人崇信优孟为祖师爷。优孟曾是楚国宫中的俳优，在荆河戏艺人心目中“优孟衣冠”标志着了中国古代戏

剧扮演的肇始，故而楚国故里的伶人以优孟为戏神自然就具有“敝帚自珍”的意味。说梦，即是冲撞祖师爷优孟，是犯上。《戏班的禁忌与术语》也指出，戏班里事特多，一时也说不完，而最避讳的是一个“梦”字，因为梦与孟同音，而中国戏剧的始祖是优孟，历史上有“优孟衣冠”这句语，我便要避讳，不能说出这个字来。

不许说伞，伞谐音散。散班，对戏班而言无疑是厄运。不许唤狗，汉剧艺人中流传一种说法，唤狗就会死人。不许跳台，跳台就是跳骂众人。不许敲堂鼓，敲堂鼓是打闹公堂的信号，对戏班而言同样是不吉利的征兆。不许打破面相，打破面相就是绝伶人的饭碗，是犯众的事。不许坐九龙口，九龙口是打鼓佬的座位，传说唐朝天子唐明皇坐过，其他戏子没有资格也绝对不可以再坐。不许乱扔石头，扔石头是打远场，是断绝戏路。不许打呵伙，打呵伙一般都是抓戏班的信号，触犯众怒。

不许乱坐衣箱，是诸多梨园禁条中最普遍的一条。

关于梨园的行规和禁忌，不同的伶人的表述未必相同，但基本的内容是一致的，如后台不得坐箱口；大衣箱上不准睡觉；箱案不得坐人（大衣箱上最重要）；不得两脚克箱上带；后台不准言梦，梦字改作兆，等等。1935年，《汉口罗宾汉报》还补充了《汉剧志》所没有的几条：“不得白虎；后台不得幌旗；喜神财神各脸在后台，不得仰面载脸；不准照镜说话；戴唐王帽，遇草王盔，不得同箱并坐；扮关公神像角色，须要净身。净行不得添彩条；生行忌落髯口；占行忌吊跷落裤，占行扮戏，不得赤背；后台不准搬膝；前台不准更言更字读作经。”这些行规具体到每个脚色行当内部的禁忌，甚至关涉装扮和表演的过程。

此外，汉剧老艺人还回忆在实际演出环节中，有些禁忌或与当地的民俗文化相关联，从而形成新的戏班规条。例如，戏台上挂马鞭。过去旧班社不许兄弟剧种艺人偷看戏，要看须先送礼物、打招呼。如果不送礼打招呼，被戏班发觉，就把马鞭挂在台口上，表示赶走偷戏者的意思。又如，镜子上挂红扎。戏台前遇到有棺材或花轿经过，就立即将镜

子上面挂红扎，赶走红、黑二煞神的煞气。

戏班的一些规约，导源于民间的信仰及禁忌的集体精神活动，从本质上讲，是避免风险，保障戏班正常经营活动的稳定和持续。它是整体规约个体，个体服从集体利益的行业规定。伶人入班学习，就先要熟记这些规条，触犯规条则会遭受严厉的惩戒。轻者鞭笞，重者退班。退出赖以生存的梨园行业，对伶人而言是灭顶之灾，所以说，规条的重视程度将直接影响到戏班运营状况和行业的凝聚力。

二、汉剧的点戏习俗

汉剧点戏有一个基本的流程，要经历下红单（订约）——点戏（三写四唱）——开台（跳加官）——打彩——正本戏——送腰台——送戏等环节。这些环节不是一成不变，但也包含着汉剧戏班、艺人与聘戏主会之间的卖戏与买戏、唱戏与打赏的双向关系。

1.下红单

管班在农村卖戏，或在戏院与前台定约，甲方（头人或经理）首先要看写满全本演员的名单——红单。如果甲方对红单上的演员不满意，提出调换的要求，乙方（戏班）获得同意后，甲方则要向乙方支付双倍的薪水。买卖双方确定了演出阵容后，才能订立合同，谓之“买戏看红单”。

2.点戏

戏班卖三本戏，当地头人要唱四天。头天唱三出折子戏压台请客，由戏班派出，开台招徕观众。三本正戏，由东道主点，若不会唱或唱错者，则会扣减戏价或罚戏。

点戏时有很多禁忌，例如，来不演《催贡》，去不演《辞朝》，因为《杨广催贡》有大国压小国、侮辱邻邦之意，尤其是从此村紧接到邻

村演出，上演类似剧目，有影射本村受到邻村侮辱的意味，会挑起村庄之间的纠纷，导致斗殴。收场不唱《太君辞朝》，因剧中有宋王轻视杨家保国的功劳，所以佘太君辞朝告老还乡，有隐喻戏班受到当地头人苛刻对待、暗示一去不返的意思。

戏班一定要演所在屋场姓氏人的好戏，唱同姓人的大官的戏，如李姓则演李世民的戏，杨姓则演杨家将的戏。要兼顾那些邻村外姓的人，不能触犯了他们的忌讳。如果有姓萧的在场，演《杨家将》则不能有萧天佐、萧天佑，萧家的人不许唱，因为那是坏人。陈家的人则忌演《秦香莲》，如果稍不注意，戏就演不下去，还有挨打的危险。

3.跳加官

“跳加官”是梨园旧俗，为出头的例戏。演剧开场时，必有一人戴面具，御红袍，玉带皂靴，手捧牙笏，由彩帘缓步而出，绕台数匝，不作一声，表演种种姿势，然后入场，谓之“跳加官”。扮演者为魏徵丞相，因为官长入座，故演此借以表示欢迎之意，俗传又谓所扮者为五代时之冯道。对于汉剧的跳加官仪式，万发盦《汉剧之跳加官》一文记述甚详：

> 汉剧昔时，开台打锣鼓家伙必吹长竿（形似笳而长有三节可以缩成一节伸长时约四尺）谓之打闹台。打毕，休息片刻即跳加官（穿加蟒戴相貂及加官面抱笏），加官跳毕，即演正戏，如《九锡宫》《大赐福》《访贤》《清官册》之类，此定例也。但不论何时，一遇有大人物（地方官吏，或千总或绅士老爷之类）到场，即将剧暂时打住（台上演员将面朝内作背场）另跳加官，甚至一日之间，先后到有特别人物十余人，即先后跳十余次之加官。不过身法甚简，不及开锣时之繁重。每于跳时，即有人在旁列呼某某大老爷的加官，加官进去，戏仍续唱。再命一扮丫头之贴旦，出至右台口，向外打千，手执红贴向上一举谓之谢赏，因某老爷于跳加官后须有赏也。

各地剧种都有跳加官的彩头戏、例戏，汉剧的跳加官也大同小异，无非是为了获得打赏而加演一些好彩头的仪式戏。

4.打彩

“打彩”是戏班在演出过程中获得的赏钱和抛钱。演员表演好，观众叫好喝彩，当地头人鸣放鞭炮，当场披红赏钱。但有意思的是，在一些城镇和农村，当演员搬演《双槐树》《蓝季子吃糠》《五娘吃糠》《清风亭》等惨剧，演员跪在台上，处境艰难，有的饥寒乞讨，哀求施舍，有的生活难以为继，这时激起观众的善心，纷纷向台上抛洒银圆、铜钱或纸钞，也谓之“打彩”。

5.送腰台

汉剧在农村或城镇会馆演出，每演到上半场戏完，当地头人即上台送礼品和食物，谓之“送腰台”。送腰台有大小之分，小者每天一次，送包子、喜饼、香烟和土特产等。大者每台送一次全猪、全羊、鸡鸭鱼蛋及一罐酒，礼盒上还摆着彩钱等。同时鸣放鞭炮，有当地头人登台送礼，向戏班艺人表示慰问，戏班受礼后演跳加官表示感谢。

> 到了戏打腰台时收钱，每人十文钱，就是唱了五出戏后休息半小时吃包子过早。再演找台戏二三出，腰锣挖台脚，过中吃点心，亦名送腰台，最后二三出戏名为找戏，多演玩意戏，即丑角花旦演的，又名小戏，如《双回窑》《收痨虫》是生旦演的，除头出开锣戏外，名为正戏，又名大戏，戏终名为腰锣……

《大楚报》对汉剧打腰台的记载甚详，对于我们理解过去汉剧的一些演出习俗具有一定的史料价值。

三、汉剧破台习俗

在汉剧中，凡是庙宇、宗祠、会馆新建和重修的戏台，都要演破台戏驱邪破邪。新戏台，不破台，不开戏。主会（东主）邀请戏班演破台戏的合同称作“红单”（红纸上写的吉庆话）。

戏班演许愿酬神戏，在草台或剧场演出，或于年节首场开演前，先由丑角“请台”后，接跳灵官。五位灵官的兵器系着鞭炮，出场配合击乐边放边跳下场，后由二云童手拿扫帚和四小灵官引大灵官站中场念白，

念一句云童扫一次，念曰："今奉玉旨下凡来，命吾下凡扫花台，一扫，风调雨顺，喜呀！二扫，国泰民安，喜呀！三扫，黎民清吉，喜呀！四扫，一方清泰，喜呀！"扫台完毕下场，名曰"扫台"。唱破台戏，东道主给双倍戏价，并倍增打彩钱。

汉剧破台戏分为大破台、小破台和扫台等戏。大破台，一般由大型汉剧班社担任，会先请班内德高望重的老伶人或管事掌坛出面。破台演出从半夜的子时开始，演到寅时止。演出的脚色有：

大灵官：杂。

四小灵官：净、生、丑、外。

斗母（韩龄儿）：跷旦。

张公：末。

鲁班：生。

韦陀：小生。

雷公：杂。

电母：旦。

另有众神将、天兵、云童、小妖。另扎一草人，作斗母替身，藏在场外。具体的程序是：

出箱：亮出红粉盒和开脸用的红朱砂笔。鼓师着衣披红斗篷，戴红缨大帽，坐九龙口打鼓椅上，擂三通鼓。

头通鼓：台上各行演员穿靴戴网，准备化妆。台下行人回避，以免犯祭台之忌。

二通鼓：先由大灵官（花脸）动红砂主笔开脸，然后各角色化妆扮戏，各行穿戴整齐。两边马门准备好瓷碗瓦片，分五堆摆在台口。

三通鼓：大灵官向台顶中的八卦太极图连射三箭，一定要中一两箭图上的红绿两眼，名曰：三箭定台，定保春秋万年台。

头场：跳灵官。五灵官手执鞭、锏、锥，系鞭炮，边跳边放。每人

执兵器打碎台口一堆瓷碗。众天将天兵上场，听候大灵官奉旨传令，破花台，镇妖邪。众神将兵奉命连砸三次碗。

二场：张公、鲁班上场。二人奉玉旨造花台。

三场：斗母上场。她欲独占新花台。大灵官率众神兵天将与斗母开打，斗母败阵而逃。众神将追赶，喊一声拿妖孽，打一堆碗。斗母逃往“白虎门”，大灵官等破“白虎门”。斗母由“白虎门”翻前跷，向摆好五堆瓦（每堆七小块瓦）的台左，用脚亮跷功，一脚踩破一堆，连踩（梅花形）五堆瓦，甩发，劈叉，走乌龙绞柱等功，后被大灵官踢走高抢背，逃下场。大灵官追赶，两小灵官一人拿响绳（脚铐手链），一人拿真钢叉，带头下台追赶。追到场外草堆中找出草人斗母，用钢叉挑刺出来，响绳锁住。押回台口，大灵官口吐三昧真火（场官打火彩），烧毁草人。大灵官牵牲口，杀公鸡，将血滴台口，祭台。

四场：张公用尺量，鲁班随后用斧砍，以表示做台。大灵官令云童扫台（只能往内扫），起吹唢呐（头人出来敬神）。扫完台，众天神贺喜。头人当台打彩（给彩钱）。这才算破台完毕。天亮后接演正本戏。

《汉剧志》记述汉剧演大破台的过程与《汉剧史研究》的描述大同小异，关于小破台，汉口出版的《镜报》有较为详细的记载：

> 伶人笃于迷信，每值新台筑成，辄有破台之举。破台有大小之别，大者吾未目睹，今请言其小者。台上列椅凡五，椅上置鸡五头，台（旁）遍树旌旗刀杵之属，刀杵之上，又缀以红绿纸条。台中列神位凡二，一曰翼宿星君之位，一曰武昌兵马大元帅之位。破台礼始，乐作【急急风】，武行五人，奋身出台，向神案一跪，起持利刃，力剁鸡头，即以鸡头置于瓦罐中，而以红绿布覆于其上，交于园主。由园主捧至神案之下，此中人谓之捧元宝。于是此五武行，各以鸡血遍洒四隅，谓此可祓除不祥。洒血既毕，加官登场。男女各一，唯加官 由下场门上，而由上场门下，斯为异耳。加官既下，有一衣红官衣者 登场，载念载唱，名曰《六国封相》。封相既竟，礼遂告成，所谓小破 台者，如是而已。

小破台，没有大破台那么繁复，也没有大破台中追杀妖孽斗母的过程，但二者在本质上都是为了驱邪，避免不洁不祥之物对演出产生妨碍和伤害艺人。

破台也许在有些人眼中视为迷信，但在汉剧艺人心目中是十分神圣的一件事情，它关涉演出是否能圆满完成和艺人生命的安危。当然这种心态来自于艺人对鬼神的崇信和禁忌，现实中的一些意外甚至是意外事件的传说都会强化这种心理，使得艺人会以更加虔诚的心态完成破台、扫台的工作。

四、汉剧戏神崇拜与祭祀

汉剧的戏神有老郎神、武猖神、九皇神和喜神等多尊。每一尊神背后都隐藏着汉剧艺人对祖师缘起及民间信俗的尊崇和信从。

1.老郎神

老郎神信仰的形成，一个重要标志是老郎庙的建立，而明末清初已经有大量老郎庙存在。据荆河戏老艺人讲，湖北沙市老郎庙中梁上刻有“顺治八年第一次重建”等字迹，若所言确凿，也证实明代已经形成老郎神信仰的事实。

汉剧界有三个半老郎庙的说法，三个分别为襄河派的，在樊城河街；荆河派的，在沙市便河东岸；汉河派的，在汉口戏子街楚班巷；府河派的，在德安府城内山华寺西侧偏殿，称之为半个。

老郎神信仰的一个重要的行业功能——规约，首先表现为对戏路的规约。外来的戏班要来本埠唱戏，先要祭祀老郎神，然后在会首的安排下唱戏。《扬州画舫录》记载：“每一班入城，先于老郎堂祷祀，谓之挂牌；次于司徒庙演唱，谓之挂衣。”湖北沙市刘竹荪《沙津竹枝词》有云：“酬神各庙常多戏，唯有忌辰锣不开。今日有无台演剧，老郎庙首看牌来。”“挂牌”“挂衣”等行规的推行，加强了戏行对本埠戏路的管理和垄断。湖北沙市老郎庙碑记“上会入庙”应缴纳会钱、茶钱、香钱等，数额从四百钱到三十六串不等，具体之规定有十五条之多。具体而言：

一议有外来客班卦（挂）牌上会入庙钱三十六串

一议恐有行箱转主，上会钱十二串

一议中山会上会钱四串六

一议恐有接来师友得班银，上会钱每□□

一议吉祥会钱二串四百

一议如意会上会钱一串六百

一议长生会钱五串六百

一议恐有上庙讲话派茶钱一串六百

一议敬神香钱四百

一议卦（挂）牌总寓先生开笔资钱四百

一议恐有外班卦（挂）牌讲话酒席二桌

一议新班卦（挂）牌各班而筹一百银

以上各条交钱上庙准其生理

一议恐有不遵者罚钱五串

道光二十四年菊月一日

每年老郎神的生辰与祭辰就是梨园行的年会。据《汉剧志》介绍，原汉口汉剧公会老郎神像已毁，后雕刻丈长金色盘龙的神案牌位，上写“敕封老郎先师之神位”，左右牌位“琴音童子”“鼓板郎君”，农历三月十八日是老郎爷生辰，七月二十三日是祭辰，每逢这两天要举行隆重的祭祀活动。十八日头一天，当家旦角用檀香烧水为戏神沐浴换新龙蟒，晚上摆出好的服装，象征“皇冠”。大戏班班主请全班艺人吃十大碗酒席，小戏班则是艺人以自己两天演出收入为老郎神祝寿、同乐。



老郎神龛（采自《楚腔汉调》）



沙市艺人供奉的戏神

老郎会对于汉剧艺人而言很重要，不仅是一次行业聚会，其实也涉及到下年的个人饭碗问题。因为祭神毕事后，开始聚餐，顺便研究以后演剧之兴革事宜。“商定以后，即开始散请帖其字样，凡班中同人，有未接‘祭神’请帖者，即是辞退之表示，反之向不在该班者，忽接请帖，则为邀聘之先容，不论旧有新约，接到此项请帖，均须届时莅止，否则亦即辞班之表示也。”可见，老郎会还是一场戏班聘角大会。

行业祖师爷的崇拜，更多时候体现为汉剧人个体的内心虔诚。汉票韩瑞庭，年近九旬每次票房里去彩排，对于老郎神，极其崇拜，除自己恭而敬之叩头顶礼外，必嘱其他社友，诚心向戏神叩首，认为彩排时确有戏神助演。反面的例子是，1934年，《戏世界》记载当时法租界天声舞台汉剧艺人祭祀老郎神，邀集同道中人，在该台大摆筵宴，欢呼畅饮。

湖北汉剧艺人旧时候认为祭奉唐明皇为祖师爷，自己就是“皇帝弟子”，自然就抬高了自己的社会地位，并把自己的宿舍称为“官店”，大门口两边排列“肃禁（静）”“回避”四块站牌，厨房人员也称为“伙房老爷”。各路戏班认定唐明皇（或其他人）为老郎神，不排除“行业中人借用其威望和地位来抬高本行业的‘声誉’和‘身价’”的可能，即通过“塑造和强化本群体的信仰象征，并且使这个象征无可争辩地转化为社会各个阶层容易接受和认同的群体标志，以达到抬升本行业地位的目的”。



高淳清代水陆道场“老郎神”唐明皇神像



喜神图

老郎神信仰是民间戏曲艺人自发的一种行业崇拜，其形成的历史就是将公认的祖师神化的过程。在现实世界里，老郎神信仰逐渐成为梨园

行业化的旗帜和符号，它承担着巩固和稳定行业内部组织和对外争取民众认同、接受的担子。从这个意义上讲，老郎神崇拜是充分世俗化了的民间图腾崇拜，它包蕴着深厚的民间文化和民俗含义。

2.武猖神

武猖神主要被梨园的武行艺人崇祀。过听花《中国剧》“优伶·俳优之信仰”指出：“东西优伶，多重信仰，中国优伶亦然。其平素信仰者，分为文武两神，武神曰武猖大元帅（或曰岳飞），文神即为玄宗皇帝。各伶家中祀该两神，供以香花。”但对于武猖神的来历众说纷纭，波多野乾一《京剧二百年之历史》附录《鞠部拾遗》署名东邻所作的文章《武猖会》，文中认为京剧武行所奉武猖神来自某武师：“至武行之奉武猖，不知是何取义，遍询伶工，亦都茫然莫知所对，第愚闻诸贵俊卿曰：在昔故无所谓武戏也，有拳师某者，精于武术，鬻艺京华，流浪子弟，辄从而学焉。既以卖武广场，不足以资号召，乃假座戏院，角力比武，且被以斑斓之衣，以为炫耀之具，观者云集，市座大盛。此实武戏之所滥觞。后某拳师偃蹇河南，病殁于文昌。其师并立位于文昌之穆，以供岁时祭祀。”有的认为武猖神来源于战国时期的五位元帅，“五月二十三日所祭之武猖兵马大元帅者，乃来源于千字文中起翦颇牧外加白猿是也。白猿为翻筋斗人所供，至武猖神须供于桌下者，因避凶煞，避刀兵也”。

在汉剧中，6月29日（农历五月二十三日）是武猖圣诞，梨园行全体都要上庙，伶界联合会烧香吃寿面的那天还演神戏，戏码《八曲上寿》《加官晋爵》《芦花荡》《坐寨》《金仙寺》《卸甲封王》《和尚下山》《六国拜相》《金榜乐》，除《坐寨》外，其余都是昆腔。

《大楚报》对汉剧武猖神祭祀仪式和神灵信仰的心态记述甚详：

> 武猖神，戏界中的武行人员，大都要供奉武猖神，位列于祖师牌位的旁边，牌上书：武猖兵马大元帅字样，猖字加一犬字，初见似极奇怪，其实亦有所本。按《明史》五十四卷：“载旗纛庙，在太岁殿东，永乐中建，神曰旗头大将，曰六丈纛神，曰五方旗神，曰

主宰战船之神，曰金鼓锐炮之神，曰弓弩飞枪飞石之神，曰阵前阵后神祇五猖之众，凡七位，共一坛，南向，皇帝服皮弁御奉天殿降香”云云。在《宸垣识略》中，引这段文字，猖字也有犬旁，所以武行所供奉的，当即来源如此无疑了。武行对于武猖神的信仰与尊重，和善心的老太婆们尊敬如来佛差不多，以为武猖神可以主宰她们的生命，能降福给她们的。

汉剧的武猖神信仰应来自京剧，京剧又来自于徽班的武技传统，徽班的武技很可能直接承传于徽地目连戏的杂技、武打，目连戏的武猖则源自民间的五猖信仰文化。

3.九皇神

汉剧的九皇神信仰很有可能来自徽班，据《中国戏曲志·江苏卷》介绍，江苏里河京徽班于农历八月三十日备斋，九月初一接驾，初一至初九全班吃素，八名演员轮流跪拜诵经，初十送驾，开斋吃荤。日本人波多野乾一在《菊部拾遗》中记载颇详：

梨园每至九月，辄有所谓九皇会者。此中人奉之甚虔。所颂经忏，都属于道家方面，而尤以礼斗为主，间亦有属于释教者，如心经等是。至时，各戏院均设坛于静室，凡伶人之入坛礼忏者，均斋戒茹素。日颂经二次。入坛时屏除丝织之品，仅服大布之衣，而革底之履，尤在屏除之列。……每逢三六九日，则有上表之举，此中人更视为莫大之典，表上遍列籍隶该院之伶人姓名。缮表时既不得稍有乖误，读表时更不得偶有支吾。倘缮表缮至某名，而偶有错误，或读至某名，而突有支吾，则其人必罹奇祸。而该园次年之营业，又辄于此表卜之。凡焚表而表上升者，则其次年之营业必盛，下落者必败。

历试不爽。故从事于表之缮读者，辄兢兢焉不敢或忽。

梨园行祭祀九皇神的仪式还保留着很浓的道教科仪的色彩。九皇神进入梨园行成为戏伶崇奉的戏神，很大程度取决于道教经典中有“九斗主死”“北斗掌夭”的说法，伶人信奉它是出于一种赎罪心理。自赎心理的背后则折射出旧时戏曲艺人卑微的社会地位和心态。

汉剧艺人对九皇神的信仰，也和京剧、徽班基本相同。1947年的《汉口导报》报道：旧历九皇盛会，梨园行多数人都要斋戒九天。初十乃是开荤之期，新记大舞台特在普海春设宴，为该院各角开斋，并望各演员继续加油。至于班底等人，则每名发给一万四千元，折合一斤肉

价，表示“打牙祭”之意也。

关于汉剧艺人如何祭祀九皇神，民国时期的汉口报章有记载：

> 伶界每年有数次盛典如元旦开台，年终对箱，祖师圣诞，九皇盛会等等，其中以九皇盛会最隆重。自禹历八月底午夜即开始迎神，由一班老伶工充大老道，戒斋沐浴，诵念经文，青年伶工以及箱优人等充小老道，直到九月初九方称功德圆满。伶界对于九皇会如此隆重。据老前辈讲，伶界每日联合演戏，耗费胭脂花粉，以及戏衣等不少，借此作忏悔之意。

非常有意思的是，有艺人过于虔诚，长时间投入诵经而导致昏厥，新大市场九皇盛会中，有初三、初六、初九的诵经仪式，王志奎就诵了一整夜的经，在初六日早晨九点钟因为劳顿而晕倒。

4.喜神

北方的戏曲艺人广泛崇信喜神。清张之洞撰修《（光绪）顺天府志》卷十四“京师志十四”云：“精忠庙庙祀岳忠武。康熙时建有大学士刘统勋碑。……按庙有铁铸秦桧夫妇像跪门外，旁有喜神庙伶人所祀也。”清黄钊《读白华草堂诗二集》卷八有诗云：“庙侧梨园祀喜神，琵琶弦索日翻新。莫教演到东窗事，长跪祠门尚有人。”精忠庙旁的喜神庙就是北京戏曲艺人的祖庙。同治《苏州府志》卷三十八著录苏州也有喜神庙，同样为梨园行业的祖师庙。

梨园行喜神与老郎神信仰有重叠。戏神幻化为小儿传艺的传说，是伶人将戏神塑造为童偶的根据。在汉剧的行业内部，喜神也是当作戏神来崇拜的。

> 戏班中最崇拜的是祖师，其次就是喜神。所谓喜神，就是演戏用的假木娃娃。喜神在台上固可以随便玩弄，但一到后台，众人对他就须毕恭毕敬，所以喜神必须面朝下放。不许仰面，因为众人见面就须行礼，而且特别麻烦。在戏园中，后台必有祖师龛，众人都要对龛行礼，若在人家演堂会戏，便无祖师龛，即众人来去都要对大衣箱一揖，因为箱中装有喜神的缘故，其敬重程度，可见一斑。

从汉剧对喜神的信仰形态看，喜神也是童偶状，所附着的生殖崇拜意味为其进入梨园行业搭建了桥梁。汉剧伶人往往将喜神与戏神相等

同，喜神即戏神。

汉剧界对于以上四种戏神的供奉和祭祀活动是如何同时予以安排的呢？

> 据云梨园行中祀神之布置神位例于净室，或厅堂之中。外插黑龙旗，上供喜神龛（即后台供奉之神龛），其左另有一神龛，中供翼宿星君，即所谓中国之音乐神是也。以黄表纸书立牌位，或加供关帝、财神、灵官以及梨园行之老郎神，清音童子、鼓板郎君等神位。祭祀之前，龛前供馒首五盘、素菜五盘、水果五盘、面供五盘（面供系以面 制成鸡鱼各类之模型），两边并摆设全副小銮驾，如小模型之旗伞仪 仗等物，及其他之香烛、元宝、冥洋之类。在神之左右，摆之演戏所 用之兵器，如关公之青龙偃月刀，二郎神杨戬之三尖两刃刀，张飞之 矛，吕布之戟，上挂黄钱等物。内供有武昌兵马大元帅之神位，即武行信仰之神，桌案上亦供有各式供品，中横以一箸。据云，五位武神 系每位一份，大概如此之布置，可谓麻烦。

戏神信仰是一种戏班组织制度。从外部而言，戏神信仰成为协调不同戏班利益的工具；从内部而言，成为管理戏班成员有效的手段。戏神信仰的行业性和严肃性，使之成为号召伶人行为的“达摩克利斯之剑”。行业元老或班主利用戏神信仰的巨大心理暗示功能，完成对伶人行业内部秩序的规整和外部秩序的调整。前者主要体现为对犯规者的惩戒，后者体现为对各戏班戏路的规约和戏班之间矛盾的调和。

第六章 汉剧艺人、票友在武汉的时空分布

戏剧的存在和延续，核心因素是人。无论是作为舞台艺术还是文化遗产，汉剧的生产和传承都离不开汉剧人。在四百年的艺术生命中，艺人和票友既创造了汉剧，更推动汉剧向更高的艺术境界前进。在此意义上讲，离开了艺人和票友的汉剧历史一定是残缺破碎的。

第一节 周边进城汉剧艺人的本地化

1861年，汉口开埠，商业贸易更加发达，人员流动更加频繁，外国、外地客商及周边乡县农民涌入汉口。人口的大幅增加，拉动了汉剧等文化艺术产品消费需求。汉口产生巨大的虹吸效应，优秀的汉剧人才纷纷来汉口搭班，从而出现两拨汉剧艺人进城的高潮。

一、周边汉剧艺人涌进汉口

第一波是清末民初，汉镇仿效沪上开设戏园，西式的戏园纷纷建造，对名角的需求大增，亟需大批优秀的汉剧艺人来加盟。于是我们看到，周边的汉剧艺人纷纷涌入汉口搭班谋生。光是府河派汉剧名伶就有数十人进入汉口搭班，一末有马老生、蔡炳南、江汉，二净郑万年、连戊申、傅声奎，三生陈启才、张花子、吴宗保，四旦吴鸿喜（月月红）、李四喜、苏桂喜、过山鸟、李霞林、王云凤，五丑詹屹蚤、小麻子、袁心苟，六外老燕尾、李苟保、高桂元，七小钱明、刘正文、邓光光（一盏灯）、吴元伢，八贴龚星、郑大苟、赛黄陂，九夫江婆婆、刘子林、周长喜、董协堂，十杂尹广福、尹太平、小（邓）太平。

以沙市为中心的荆河派，各行当的名伶如一末胡双喜、余洪元、唐长林、殷成德，二净余洪奎、陆瑞庭，三生杨胜喜、焦松、朱斋公，四旦王云凤、刘三保、韩宝玉，五丑汪天中、大和尚、小合合、张庆喜、蔡四，六外小燕尾、祝南山、程双全、危八，七小袁林清、李传末、陈月红、何金榜，九夫潘连喜、十杂王楚山、彭斗山、苏福田等也陆续齐聚汉口。其他如汉河派中路、下路都有著名艺人如朱洪寿、傅心一、黄桂卿、李彩云等汇入汉镇。

可以说，民国初年汉剧鼎盛时期，各行当的三鼎甲艺人多数来自周边地区，尤其以沙市、孝感、咸宁、黄冈为多。

这波汉剧艺人进城浪潮中，最有名的当属汉剧泰斗余洪元。余洪元（1872—1938），字丹甫，原籍咸宁，出生于沙市。1895年，余洪元来到汉口，拜在新福兴班班主名丑袁心苟门下。六年之后的1901年，余洪元终于登上汉口天一茶园戏台，以《兴汉图》一炮打红，从此将一末艺术推向了顶峰。他的进城，开创了汉剧的一个新时代，有学者将其主导的20世纪前三十年称为汉剧的“余洪元时代”。这三十年，以余洪元为代表的大批名角再造了汉剧艺术的又一个鼎盛时期。余洪元不仅艺术独伟，而且在汉剧艺人中起着组织核心的作用，因此一段时间内，他成为了汉剧艺术高度的标杆。余洪元对汉剧一末脚色表演程式的全面改造，开创了汉剧老生艺术新纪元，从此“一末”而夺“三生”十行脚色体制中的核心地位。他改变了此前一末重“衰”、重“说”、重“做”而不重“唱”的状况，形成以唱为主，做、念兼擅的特点，形成余派“落落大方、不落恒蹊”的做工风格。对于余洪元在汉剧艺术上的无人取代的地位和空前的艺术成就，著名汉剧史家扬铎先生在1960年作出中肯的评价：“余洪元是汉剧近六十年（1900—1960）来的一个空前的代表人物，虽不敢说他是空前绝后，然而余洪元去世已经二十多年，似乎在舞台上尚未出现像他这样的一个脚色。”

第二波是民国二十年（1931）前后，这批进入武汉的艺人到20世纪30年代逐步成长为出色的名角，代表者有万盏灯、戴一鸣、李四立等。1935年，戏剧审查委员会在市政府的支持下举办汉剧训练班，对当时活跃的汉剧艺人进行培训，时任市长吴国桢出席开班仪式。当年的《汉口罗宾汉报》对参加培训艺人的年龄和籍贯逐一刊出，这份《汉剧演员籍贯年龄录》是今天研究汉剧剧坛艺人来源的重要史料。

首先是坤伶41位。分别为筱牡丹花（18岁、汉口），新牡丹（16岁、汉阳），万盏灯（19岁、沔阳），红宝莲（17岁、汉口），代一鸣

（18岁、黄陂），万仙侠（20岁、咸宁），谭碧云（20岁、沙市），王艳茹（12岁、江苏），徐鸣琴（14岁、江苏），云仙子（24岁、夏口），刘玉楼（21岁、沔阳），花芙蓉（18岁、鄂城），花兰芳（17岁、鄂城），花中侠（17岁、汉口），花小侠（16岁、汉阳），筱小侠（18岁、咸宁），刘飞侠（15岁、咸宁），陈素芳（12岁、武昌），六岁红（12岁、黄陂），云蝴蝶（14岁、夏口），徐美玲（17岁、汉阳），王秀成（20岁、汉口），吕金龙（16岁、嘉鱼），刘金凤（14岁、嘉鱼），杨小红（18岁、武昌），红艳芳（20岁、武昌），红艳琴（18岁、武昌），严玉声（16岁、孝感），冷凤仙（28岁、汉阳），冷妙芳（16岁、汉阳），新化龙（17岁、夏口），华云飞（17岁、樊口），程少轩（13岁、鄂城），筱洪元（20岁、汉阳），筱神童（15岁、沔阳），余小岩（21岁、汉阳），七巧云（12岁、汉口），凤凰旦（18岁、汉口），吴洪亮（18岁、汉口），余保侠（21岁、汉口），张美英（26岁、汉口）。

就籍贯而言，这批坤伶有9位来自汉口，来自汉阳和武昌的分别是6位和4位，也就是说有19位伶人是武汉自产的，几乎占到参加训练班坤伶的一半。她们年纪偏小，基本是十几岁的年龄，很多来自武汉本地的汉剧科班，参加训练班是为了增长见识。另一半则来自周边的咸宁、嘉鱼、鄂城、沔阳、黄陂、夏口等县。

再看男伶名单。吴天保（32岁、汉阳），徐继声（40岁、鄂城），熊克奇（32岁、天门），杨天佑（36岁、黄陂），李长芬（33岁、沔阳），黄爱楼（29岁、大冶），王丽君（28岁、沔阳），胡桂林（31岁、汉口），余春衡（27岁、江陵），姜寿峰（35岁、大冶），陈春芳（26岁、嘉鱼），李四立（30岁、咸宁），朱天奎（39岁、鄂城），黄春兰（28岁、汉阳），杨小芳（22岁、汉阳），汤和林（31岁、武昌），李长春（23岁、汉阳），张春堂（29岁、孝感），孙长发（22岁、黄陂），祁国文（24岁、黄陂），孔春生（28岁、汉口），胡异斌（22岁、汉口），雪花（31岁、沔阳），朱正奎（28岁、武昌），万小

堂（16岁、汉口），萧得保（24岁、汉阳），刘天学（32岁、大冶），毛品仙（22岁、沙市），李银山（23岁、黄陂），周砚青（27岁、汉阳），金仁卿（20岁、鄂城），易顺保（22岁、汉阳），李罗克（17岁、应山），陈松林（36岁、武昌），周天栋（28岁、夏口），彭志奎（38岁、武昌），王翠屏（30岁、黄陂），李桂成（22岁、武昌），陈金山（32岁、黄陂），李道人（14岁、天门），钱福海（27岁、江夏），桂长佑（26岁、汉阳），萧桂堂（28岁、孝感），朱海清（40岁、黄冈），尹春保（25岁、武昌），刘惠云（25岁、黄冈）、王新美（30岁、阳新），陈玉清（32岁、武昌），祁天玉（26岁、孝感），吴良民（19岁、汉阳），刘武奎（27岁、武昌），吴金元（29岁、沙市），何鸣峰（34岁、监利），黄玉林（32岁、鄂城），方云甫（43岁、鄂城），王长顺（38岁、汉阳），杨长寿（25岁、汉阳），贺丁已（29岁、湖南），陈门双（21岁、夏口），小顺芳（26岁、咸宁），王来保（37岁、孝感），陈桂生（22岁、汉阳），吴伯轩（32岁、黄安），李天一（24岁、汉口），陈天奎（34岁、黄冈），张公朋（30岁、罗田），黄子香（30岁、湖北），刘得奎（32岁、天门），黄春元（32岁、湖北），邓云凤（33岁、黄安），周玉山（34岁、沔阳），闵异斌（40岁、汉阳），陈乙酉（25岁、汉口），戴天叫（36岁、汉阳），程保龙（34岁、天门），周云鹏（15岁、沔阳），周桂林（28岁、汉阳），萧凌云（34岁、湖北），涂保凤（24岁、湖北），小桂侠（26岁、湖北），李桂馨（34岁、湖北），傅桂杰（35岁、孝感），梅兴国（待查）、祁玉芬（待查）、胡子嘉（47岁、黄陂），黄长华（23岁、汉阳）。

同批参加训练班的坤伶平均年龄17.53岁，而男伶的年龄则要大很多，平均年龄29岁，比坤伶的平均年龄大出12岁，这充分说明男伶的舞台黄金期比坤伶来得晚。

中年男性艺人在汉剧伶人群体中占有很大比例，一定程度反映出一末、三生、五丑、十杂等男性脚色在汉剧行当体制中居于重要地位，尤

其是末和生更显关键。

此外，从男伶籍贯来看，分别来自汉口、武昌、汉阳的有6、8、15位，占到总数的近三分之一，也就是说从周边“城市边缘地区”的艺人占到三分之二，比坤伶要略多。这一数字显示，男伶的来源较之坤伶更为广泛。

二、进城汉剧伶人的生存状况

汉剧公会作为同业组织，在运营模式上实行会员登记制，伶人以个人身份加入汉剧公会，汉剧公会与戏班不再有隶属关系，客观上杜绝了与戏班的经济纠葛之可能。据相关文献记载，20世纪20年代初，在汉剧公会登记的汉剧从业人员就已达七千多人。这样，伶人以个体身份加入汉剧公会，使之同业组织的公益属性更为突出，汉剧公会在调解伶人内部纠纷等事务更具权威性。

1926年10月，北伐军攻占武汉后，各行业纷纷成立工会，傅心一发起成立武汉剧学总会，并担任该会主席。在这一契机下，七龄童、黄大毛、黄小毛、红艳琴等汉剧界第一批女艺人登记入会，就名正言顺地在美成戏院、满春戏院、共和舞台等商业戏院中演出，坤伶以独立的姿态，和男伶一道登上了汉剧的舞台。所有伶人入会注册的制度，一定程度降低了汉剧艺人进城搭班演出的准入门槛，理论上赋予从业人员具备以艺谋生的可能。

但需指出的是，大量从外地来的汉剧艺人，是要靠本事吃饭的，不是每一位都能像余洪元、朱洪寿一样能一炮大红，艺术之路大畅。有些没有真才实学，自然会站不稳舞台，落魄而返。武汉本地的报纸《太阳灯》就曾记载从荆沙来的名角水土不服，被汉阳戏迷赶下台的事情：

> 汉阳南乡演戏酬神，开锣之第二日，该班三生突然病故，正待搬聘角色之际，忽有不请自来之师徒二人，请求搭班，云及其徒为荆沙负名三生，该班经理见其品格出众，道艺定必超群，双方言定每月包银一百串，当日排演《四郎探母》，扮相果然俊杰儒雅，待胡

琴拉着倒板半晌，该三生破例不在马门内唱倒板来，一直走到台口。观众抛掷石块，始抱头而下。

但更多的时候，汉口汉剧界存在欺生排外的现象，据说20世纪初年，有以钱文奎为首，包括刘炳南、徐洪奎、李彩云、华万喜、大和尚、董金林、周小桂、黄双喜、汪素云、程双金、陈望喜、张天喜、小翠喜、舒连生等名角组成的所谓汉剧“十八党”把持汉口演出市场，进城的各地汉剧伶人往往会受到他们的刁难。府河派名丑吕平旺来汉口搭班时，就曾受到“十八党”的压制，不派吕平旺的拿手戏，系盔扎靠时故意勒紧，派名角给他跑龙套，分散观众注意力。能克服本地老倌的刁难脱颖而出的，往往能成名出彩，在汉镇的剧坛风云一时，但绝大多数则长期沉郁下层，难有出头之日。

城市生活灯红酒绿，舞台情景虚幻缥缈，不少进城伶人迷失在低俗生活方式中，渐渐染上一些不良的生活嗜好，如贪图酒色、沉迷赌博，甚至吸食鸦片。

第二节 汉剧科班、学校对汉镇艺人的培训

科班、学校是培养汉剧后备人才的基地，是汉剧艺术得以存续和延传的基本保障。汉剧历史上，先后出现大量科班、学校，培养出大批优秀的汉剧人才。

一、咸宁科班：武汉剧坛的人才库

清末民国年间，武汉的汉剧科班受汉河派下路影响较大，为武汉的汉剧界输送了大批优秀的人才。尤其是地处鄂东南的咸宁地区科班，某种程度上就是武汉汉剧的人才培养基地。

据钟清明考证，清乾隆年间至民国年间，仅鄂东南地区的咸宁就有汉剧科班41个。比较著名的是通城县石南的胡家科班，班主胡懋盛培养了三生邓清官、胡义昭，四旦胡赞盛，七小胡瑛隆、胡玉册，八贴胡旦、十官。后来胡赞盛继任班主，又开办胡家玉字科班，培养了玉林、玉清、玉喜等名伶。当时流传“没有狗肉不上席，没有胡赞盛不开台”的谚语。胡玉册（1775—1832）则到通城县左港润泽屋开办小胡家科班，先后办三科，每科有百余人。胡玉册是胡家科班的最后一位班主。通城地处湘鄂赣边区，胡家科班吸收周边娃娃严格培训，不少优秀者进入汉口搭班卖艺。

清中叶，通山余家畈余庆官和泉山的周锡高在通山开班教戏。余庆官字允长，习十杂，有口吐真火、嘴耍獠牙、喷雾开脸的绝技。他二十余岁到汉口搭班，与李翠官、小台官同台演出。余在汉口红极一时，族人引以为豪，《余氏宗谱》将之事迹记载其中，谱头有云“一门三太

守，四代五尚书。九子十大样，戏师余允长”。

再往后是同治五年（1866）舒天祥在通山宝玉河开办的小寿字科班，教师是同县老寿字科班弟子邹寿美、赵寿兴、张寿高，培养出名角三生胡寿文，六外舒二喜，十杂某寿奎。

舒二喜（1854—1929）从1890至1919年的30年间，就在通山等地创立“正、林、胜、梁、洪、法、宝、善、汉、天、祥、兴”12届科班，这12届科班中，只有天字科班1914年左右开办于浠水县洗马河，其余都在通山县，分别是：正字科班（1890）、林字科班（1899）、胜字科班（1901）、梁字科班（1901）、洪字科班（1904）、法字科班（1906）、宝字科班（1908）、善字科班（1908）、汉字科班（1912）、祥字科班（1918）、兴字科班（1919）等，培养出杨正坤、陈洪田、陈天彩等上百名汉剧人才。

咸宁距离武汉近百来里，又有水路相通，很方便艺人的流动。从清代中叶至民国年间，咸宁地区的汉剧科班教育从未中断，尤以通山、通城两地为盛，他们培养的汉剧人才占领了周边地区的演剧市场。在长期商业演出中脱颖而出的佼佼者则会选择前往武汉搭班唱戏，客观上为汉镇的汉剧繁荣贡献了自己的力量。

二、武汉科班：汉剧名伶的摇篮

武汉是汉剧的大本营，尤其是咸丰年间开埠后，大量外来客商和周边人口涌入汉口，迅速扩大了汉剧的演出市场。面对强大的戏曲市场需求，咸丰十年（1860）前后，钱业公所会长在汉口小火路多福桥开办“天”“双”科班，教师是道光年间名伶李大逵、卢敢生、姚秀林、尹广福、范三元等。两科共招学员一百余人，天字班的名伶有一末任天泉、三生姚天惠、五丑汪天中。双字班的名伶有一末胡双喜、六外程双全、七小骆双庆、四旦徐双保等。天、双科班的创立，影响到全省的汉剧科

班的创设，汉剧人才的培养问题受到更多人的关注，汉剧渐趋复兴之势。

同治八年（1869），粮业公所会长在汉口大火路开办喜字科班，聘请名师刘燕尾（兼管科班事务）、陈启才、李遐林、陶天桂、姚天惠任教，招收学生六十余人。本期科班为五年，入班童伶用“喜”字落尾取名，培养出三生邓双喜，四旦陶四喜，六外陈旺喜，八贴罗金喜，九夫周长喜，十杂王洪喜等名角。陶四喜擅长青衣花旦，晚年改摇旦，颇受群众欢迎。陈旺喜擅演六外功架戏，文武兼备，还擅长红生戏。他培养出大批弟子，均以“旺”字取名，借以抬高身价。

民国前期是汉剧发展的黄金阶段，商贾云集，租界大批落户汉口，武汉三镇兴修十余家戏院，但当时“不少名角一天连赶几家戏院演出，但仍是无法应付。由于清末战祸绵绵不断，汉剧科班已停办近十年之久。老辈名伶相继去世，新秀一时无望”。强劲的戏曲消费市场和汉剧人才奇缺的矛盾，呼唤大量的汉剧从业人员提供优质的舞台艺术，“天”“春”“长”科班应运而生，培养出大批优秀汉剧人才。民国四年（1915），汉剧艺人陈国新利用自己多年的包银，邀约一批汉剧爱好者和戏院经营者，共商筹办汉剧科班事宜。陈国新自幼拜师习五丑，虽演技平平，但擅长社交工作，在乡班时就兼司管班业务。在陈的游说之下，当时汉口悦新皮鞋店老板周炳臣，满春戏园前台老板杨老大、刘和卿，美成戏园前台老板张鉴堂，汉口合成布店老板徐合成等商界、戏界巨头愿意出资。天字科班诞生后，聘请京汉剧中负有盛名的肖长胜、胡自保、安先生、张志祥、刘本玉、黄奎、吴元伢、徐银苟等任教，后期还聘请了老天字科班名伶汪天中任管事并主持教学工作。

该班在教学管理工作上体现出几个特点：

一是管理严格，订立合同。入科前订立字据，保证班规，要求学徒入科百日后登台，必须有一二出打泡戏演出。为促使学徒早日登台，为班主赚钱，体罚是家常便饭。吴天保在科班经常被打得遍体鳞伤，胡桂

林曾从科班逃出。科班作息时间紧，每天从早上五点起床练功，中饭和晚饭稍有休息，晚上要练到深夜才许睡觉。该班的严格训练，客观上培养出一大批优秀的艺术人才。

二是教师各司其职，因材施教。天字科班招生64人，教师肖长胜善唱，字正腔圆，主教生、外、末行的唱腔。安先生功底雄厚，身段圆展，专司培养生、外、末身段兼排戏。徐银荀主教四旦、八贴、老旦。刘本玉主教四旦、八贴。胡自保主教八贴、四旦兼五丑。石辉兰、吴元伢、黄贵、黄奎分别主教八贴、七小、二净、十杂。武戏也有专门的教师来教学，可以说每位教师的特长对接相关行当的学徒，保证一对一的教学。64名学员中，有身体缺陷的有七人之多。班主和教师针对各自的情况，因人而定行当，如麻子与歪嘴学丑角，瘌痢唱花脸，嗓音条件好的唱文戏，嗓音条件不好的打武戏。总之，给每一个学徒找到一条谋生的戏路。

三是培养目标明确。每名学徒根据自己的行当和特点，确立一位前辈名伶为学习样板，模仿他们的拿手戏或绝技，如吴天保学麻子红的花腔，小天鹅旦学牡丹花拿手戏《大花鼓》《活捉三郎》，冷天仙学李彩云的《女装疯》《丛台别·落园》的唱腔，周天文潜心向余洪元学艺，唱作俱佳，尤为出色。这样每位学徒既有扎实的基本功，也能压台的拿手绝活和好戏。

第四，最值一提的是，天字科班采取了教学与实践相结合的客师制，让学徒到戏园里与大批著名的汉剧伶人搭班演戏，聆听他们的指教。这批名伶有：

一末余洪元、胡双喜、刘炳南、王松林等。

二净朱洪寿、连春元、余洪奎、张连奎、喻银河等。

三生钱文奎、高禄士、麻子红、周小桂、吴炳元等。

四旦李彩云、王云凤、陈月仙、小重阳、翟翠霞等。

五丑汪天中、舒唐生、小合中、赵小长等。

六外陈望喜、程双全、汪天龙、连百乐、汪小龙等。

七小董金霖、汪素云、喻俊卿、张玉喜、黄双喜等。

八贴牡丹花、小翠喜、赛昭阳、余文艳、张月红、游华玉等。

九夫刘子林、董燮堂、姚协臣等。

十杂张天喜、江珠子、张春海、焦洪初、彭斗山等。

这份担任天字科班客师的名单，阵容强大，几乎囊括了民国初年汉剧界十大行当最当红的名角（即前三鼎甲），平时他们只参加科班的演出活动，不负责教学工作。“在演出中，学生的戏一般排在前场，客师的戏放在后面，学生们一边实践、一边观摩学习。这样一来，学生白天向科班师傅学艺，晚上看客师演出。天长日久，学生的戏路子越来越接近客师，各路名角的表演艺术和唱腔特点逐渐被学生吸收。”这一创举，让学徒近距离地感受到名伶的舞台风采和对汉剧的独特建树，也加深了平时在科班揣摩、研习名角拿手戏的理解。故而这种教学方式开阔了学徒的视野，丰富了舞台经验，促进了技艺的成熟。

由于教学安排合理，后来出自此科的名角甚多，后人称赞天字科班“个个会演戏，贴补都是好佬”。

天字科班连续举办五年，可谓大获成功。继后又开办“春”字、“长”字两科，三科先后持续11年，共培养了二百多名学徒，大多成为汉剧班社和戏院的台柱，其中更有吴天保、周天栋、余春衡、陈春芳、黄春元、宋春山、陶长汉、胡长连等名角。这批出科伶人基本功扎实，创新意识强烈，每人都有自己的拿手戏，为汉剧的传承和发展作出了重要贡献。

看到天字科班成功的景象，汉口的老板也蠢蠢欲动。民国十一年（1922），张三多在汉口小火路多福桥开办“顺”字科班。主教老师是胡自保、肖长胜、华万喜、周末官，他们大多来自天字科班。顺字科班在管理与教学上几乎是天字科班的翻版，因此教学质量还是得到保证的，培养出一末王顺琴，二净曹顺录，三生涂顺桂，四旦刘顺娥，五旦小顺

飞，六外韩顺荣，七小樊顺林，八贴雷顺兰，九夫王顺东，十杂邓顺奎，武生郭顺来等名角。武汉观众赞赏“文有刘顺娥，武有郭顺来”。

三、汉剧训练班：一个独特的例案

当汉剧进入都市化的武汉，它不单是伶人谋生和戏班、戏院赚钱的工具，它已经演化为一种公共文化事业，因此从市民观演和接受的角度言之，汉剧艺人文化素养、道德素质和艺术修为都关乎到城市文化层次的大局。我们看到20世纪20年代，汉剧的领军人物余洪元等人就开始倡导创办公益性质的汉剧改良学校。1922年，《汉口中西报》报道：“汉剧余洪元、小玉堂等创设梨园改良学校，对汉剧词曲，悉心研究，删除邪淫，采其精粹，补其不足，损其有余，编制成韵，以冀通俗教育。为辅助社会而起，该伶前经禀请教育部核准、业已批示在案，兹闻该伶等刻下预备开学之一切，正积极进行云。”这期汉剧改良学校是否正常开班了不得而知。

到了20世纪30年代，伶人德艺素养大滑坡的局面，引起汉剧界有识之士的忧心，他们大声疾呼，要开办汉剧训练班，“一般业伶者，重技不重学，品格日趋下流，社会人士对彼辈向持鄙视态度，故政府应速设学校，树立中心理论，训练标准人才，借寓社会教育于戏剧教育”。鉴于此，1935年在武汉市政府的批准下，市戏剧审查委员会决定组织开办汉剧训练班，由胡摩尼任训练班主任。男女汉伶报名踊跃，有150余人确认入班学习。本计划7月15日开班，但因为洪水的不期而至，延宕至8月1日。开学仪式极隆重，市长吴国桢莅致训词，训练班主任胡摩尼及市党务委员胡国亭，戏剧审查委员会罗恰厂、李荡萍、易葆恂、李少云，与汉剧工会代表傅心一等莅临长乐参加开班仪式。参加培训的坤伶38名，男伶85名。另有朱洪寿、陈凤钦、李春森、刘炳南等30位汉剧老伶工，经戏审会审查合格，准予免训。

在课程的设计上，仪式过后还要报告一周来国际间的新闻、国内的

重要大事。纪念周报告完毕，第二时课程为国文，由李荡平先生执教。第三时授戏剧学，由李仁先生执教，讲题为“什么叫做戏剧”。报纸披露的信息非常有限，持续半年之久的本次训练班，推测更多的课程应该是与提高舞台艺术有关。

训练班进行的过程中，出现了一些不和谐的声音和行为。训练班特在《汉口罗宾汉报》上登载惩戒告示：

> 学员梅斌标，于本班举行开学典礼之际，竟衣履不整，行为粗暴，当经加以纠正。尤复出言不逊，藐视规章，殊属不堪造就，除开革学籍外，并呈请戏剧审查委员会，通令各戏院，不得延聘出演，以儆刁顽，合亟牌示周知，此布。

恐怕不仅是学员梅斌标“出言不逊，藐视规章”，名伶胡桂林也不服从文化教员的习字课程，受到训练班的责罚。一些汉剧学员自视技艺超群，不服管教，给训练班的管理带来相当的难度，一定程度消解了办班的良好愿景，也影响了整个学风和教学质量。后来，随着迟到早退、旷课的伶人越来越多，训练班难乎为继，“黎明即起，谁也不惯这种生活，故旷课逃学者，男伶占十分之三，坤伶占十分之五。”见此情况，只得由汉口市戏剧审查委员会出台《汉剧演员训练班学员奖惩条例》，并提请市府备案督办。内容很有意味，抄录如下：

> 学员奖励办法：
>
> （一）学员学业成绩及操行优良者，得依本办法奖励之。
>
> （二）奖励之种类如下：一、口头奖励。二、书面奖励。三、特品奖励。四、奖状或奖章。
>
> （三）凡学员有下列各项之一者，得受口头或书面之奖励。一、注意清洁或整齐者。二、训练时间毫无过犯，并未缺课者。三、对师友甚有礼貌者。
>
> （四）凡学员有下列各款之一者，得受物品之奖励。一、学业成绩在八十分以上者。二、操行列甲等者。
>
> （五）凡学员有下列各款之一者，应给予奖状或奖章。一、对公众服务有特别成绩者。二、对各学科有特长者。
>
> （六）各种奖励，除口头奖励外，均以本班名义行之。
>
> （七）关于其他应受奖励之事项，未经本办法明白规定者，得随时酌量奖励之。
>
> （八）本办法自呈准公布之日施行。

有奖励也有惩罚，《条例》同时还针对学员的实际情况，出台了数条惩罚办法：

（一）本办法于学员违反者，或其他不正当行为时适用之。

（二）惩罚之种类如下：一、训诫。二、警告。三、记小过。四、记大过。五、开除。

（三）犯下列各项之之一者施以训诫。一、衣履不整者。二、不爱清洁者。三、上课时任意谈笑及私吸纸烟者。四、上课迟到或早退者。

（四）犯下列各项之一者，应予以警告。一、损坏公物者。二、妨害公众卫生者。三、不专心学业者。四、不听教职员训诫者。

（五）犯下列各项之一者记小过。一、未经准假私自缺课者。二、假满不按期上课者。三、对师长无礼者。四、不遵守秩序者。五、谩骂同学者。六、曾受三次警告者。

（六）犯下列各项之一者记大过。一、殴辱同学者。二、违反办法情节重大者。三、曾记小过二次复犯第五项各项之一者。四、在外行为不顾名誉，滥领包银经人告发调查确实者。五、有盗窃行为者。六、旷课逾十小时者。

（七）犯下列各项之一者开除学籍。一、违反党纪者。二、触犯政府禁令者。三、败坏班风或玷辱班誉者。四、侮辱教职员者。五、记大过三次者。六、经报纸攻击查有实证者。七、不缴学费者。八、久假不归逾一月以上者。

（八）各种惩罚，均以本班命令行之。

（九）经本班呈准开除学籍者，即予以停演之处分。

这则《奖惩条例》发布于开班50天之后，可想而知当时管理者面临着怎样的困难。这些汉剧伶人平时散漫惯了，不服从管理的各种情形都出现在惩戒措施之中。

训练班管理面临的更严重情况是，如此多正值花季的汉剧坤伶聚集于长乐戏院的训练班，一些浮浪子弟蜂拥而至，扰乱教学秩序。一般纨绔子弟“每于上课之时，三五成群，徘徊于长乐门首，甚至有藉故混入园内，而得以饱餐秀色者”。无可奈何下，组织者除严加防范外，并请由该管第十二分局派便衣探警，随时逡巡，以资保护。

汉剧训练班从1935年8月开课，于次年元月底停课，延续六个月后，举行毕业考试，并假座长乐戏院表演五日，百余人登台，算是毕业

汇演。有朱洪寿、万盏灯、张美英、熊克奇等七位男女名角合演佳剧《巧换龙胎》，吴天保等十余名角合演全本《金钗记》，也有牡丹花、大和尚的拿手好戏《打花鼓》，朱洪寿、吴天保贴演《捉放曹》也大受好评。训练班最后亏欠汉伶伙食费千余元，毕业大会串则票房收入二千元，拿来补偿贫苦的伶人所拖欠的学费。

这次办汉剧训练班，长达半年，百余汉伶参加学习，但学习质量并不敢恭维，这与汉剧伶人养尊处优的心态大有关系。事实上，这期汉剧训练班发念，正是起于“前组办之楚剧训练班，极获圆满成绩，而演员得受教益”，所以才本着推进汉剧艺术复组办汉剧训练班。汉剧在20世纪30年代的衰落，在某种程度上与伶人的故步自封、不思进取有一定关系，这次训练班的情况即是一个很好的证明。

第三节 汉剧票社、票友与名角的互动

汉剧的票房最早出现在清末光绪年间，当时不称票房而称“教房”。玩剧学艺称为“熬教”，上台票戏名为“打泡”，彩排名为“挂衣”，不上台不化妆而唱者名为“坐唱”。汉阳玩票最早的有万慧生、万奉一、萧和卿、夏茂堂、戴秉卿、李汉臣、顾润卿、杨子琴、韩大、韩二、罗润、刘殿卿、刘德卿、刘定齐，汉口则有周瀛波所组织的药材行票，其后则有魏少卿、汪少堂等名噪一时。清末宣统元年（1909）以新军中的斗级营、凯辎营、汉阳兵工厂为基地，聚合一批热爱汉剧的新军官兵，成立了新军菊班票社。

一、民国时期汉剧票社概貌

民国时期活跃在武汉的汉剧票社有怡怡、青年社、汉声乐艺研究社、大风、三余、商余、汉风、复汉、汉光、国风等多家，另有铁业、邮务等各行各业职员也组织自己的票社自娱自乐。以上这些票房中影响最大的有怡怡、汉声、大风等几家。

1.怡怡社

此社的前身是汉口基督教青年会的青年剧社。1921年，怡怡由文明戏改演汉剧，扬铎在《汉剧在武汉六十年》中回忆此社：“一时票友云集……成为汉剧的唯一票房。”继后，该社因故解散，于1927年在汉口楚班巷汉剧公会内重新成立怡怡票房。社长为孙伯文，杨善屏、蔡堃安襄助理事。1929年，张沐阶、宋加斌等人出社，另行组织楚风票社，怡怡社元气大伤。1934年8月，怡怡社因主持乏人，召集社员会议，公推

朱兰舫、胡承恩为正副理事，另有新加社员谭屏珊、艾少庭。决定敦聘名师，复兴汉剧。中华人民共和国成立后，楚风票社重新登记备案，正式改组为武汉怡怡业余汉剧社，由杨锋任社长，张沐阶、刘汉臣任副社长，1955年，登记在册的人数有55人之多。其中知名的票友有一末蔡坤山，擅演《天水关》；二净杨善屏，擅演《斩雄信》；三生王美翔以唱吴派花腔《四郎探母》闻名；四旦高素珍以唱陈派《宇宙锋》《丛台别》而著称。“文革”初期，该社自行解散。

2.怡怡社汉声票房

此社成立于1935年7月，盖取“大汉天声”之义，以示伟大，而于怡怡社悠久之历史，亦得保存。主要的发起人有耿春山、朱兰舫、孙伯文、汪少堂、刘介卿、阮志卿。

3.汉声乐艺研究社

该社成立于20世纪30年代，社址设在江汉路永安唱机公司内，有男女社员六十余人，每星期练习一次，成绩斐然。

4.国风汉剧社

此社成立于1947年12月，汉剧名票阮智清、江晓安、耿先声等为切实协助改进汉剧，就袜业公会（前楚风禁社原址）扩大组织，更名国风票社，务使具有历史价值之汉剧，不仅弥漫三楚，且以之蔚为“国风”。该社之名票如江晓安、阮智清、李玉陔、袁海棠、周英杰、叶少武、张桂川、张云芳、田辅臣、刘瑞卿等三十余人。

各家票社的主要领导人，都是汉镇各行各业的杰出人物，如怡怡社理事长朱兰舫为金牛富绅，副理事长崔庚生为负有声望之某木行经理，名誉理事长汪少堂为棉花业之翘楚。黎时清是汉镇布业之领袖，自己嗜汉剧成癖，对汉剧的兴趣来源家庭，祖孙三代同染汉戏癖，人称之曰“戏迷家庭”。一般的社员也是政府、公司职员，是社会上比较有身份

的、有钱有闲的人物，他们把来社玩票当作提高人生趣味的业余生活。为提高自己的艺术修为，票友直接向老伶工请教，如汉风乐社的李敦富，“曾请益于汉剧名老伶工魏平原、危松林等，故得了不少的经验”。有的票友在家里订了几种戏剧刊物，以此来学习相关戏剧知识。票友嗜好汉剧成癖，执着之心令他们各有所专，也有所长。孙沛棠虽习六外，但对乐器十分精通，“不是锣，就是钹，一拿上手，样样皆精”，程玉青“琴谱尺寸，一丝一发，莫不悉心研究，使之烂熟而后已”。有的唱工了得，钱运林习三生，唱《哭祖庙》“未进朝不由人泪如雨降”，“大段二簧，歌来如行云走雨，嗓音始终不馁，殊令人为之叹服”。叶克勤嗓音好，唱《取成都》把刘璋的那副忍痛让印的悲哀通过唱词表现了出来，可说是“哀哉惨矣，动人心弦之至”。票友赏玩汉剧，不是以经济利益的追求为目的，纯粹是个人喜好，故往往能执着于中，勤苦练习，力图在票社中出人头地，赢得尊重。

二、汉剧票社的人员组成

根据1946年《汉口导报》的“汉票题名录”“一日一汉票”连载的票友小传，可以大致窥探到民国时期汉剧名票的情况。

票友	职业	行当	拿手戏	票 社
童博泉		三生 五丑	《打花鼓》《状元谱》《何叶保写状》	
吴冀如	政府职员	一末		怡怡
魏鹏云		二净	《二进宫》《锁五龙》	
蔡堃安	布店老板	三生		怡怡
江晓安	粮食行业理事长	一末	《状元谱》《打侄》《追赶》	楚风
禹维贤	广货老板		《四郎探母》《辕门斩子》	
高叔常	牛皮行小开	七小	《拷寇》《讨州战场》	
李汇川	煤场主	二净	花衫戏	怡怡
田辅卣	五金店老板	一末		楚风
逸鹤轩主		红净	《关公月下斩貂蝉》	
阮志清		七小	《游花园》《战档》《白门楼》	
黄连城	纸业商人	一末	《让成都》	怡怡
吴兰亭	油行巨子	红净	《斩包勉》《捉放曹》	
李玉阶		四旦	《断桥会》	
张雪舫	布匹店老板	二净	《二进宫》	
孙伯文		三生	《首阳山》、鲁肃戏	怡怡
余之贵		小生		
孔伯樵	酱园老板	小生		怡怡、楚风
段玉田		四旦	《造翠花》	
宋少衡	粮食行大老板	一末	《李陵碑》	
闵茂斌		一末	《三娘教子》《换金安》	

票友	职业	行当	拿手戏	票社
齐恕之	名医	三生	《探母》《盘河桥》	时代
周玉堂	杂货行老板	二生	《逍遥津》《酒毒杨勇》	怡怡
杨闻乐	政府官员	老生	《描直容》《刘备拦狐》《换子》《打侄》	三余
王鸣谦	旅栈老板	青衣	《三哭殿》《宇宙锋》	怡怡
蔡陶隐	老板太太	三生 八贴	《哭祖庙》《阴曹府》《大游花园》《打花鼓》	怡怡
彭荣华		小生 五丑	《打花鼓》《游花园》	
熊汉臣		二生	《南阳关》	怡怡
朱名扬		琴师		
熊明卿		小生	《取荆州》《首阳山》	
叶继先			《大五台》《讨州》《战垌》《新桥打会》	怡怡、棉业
曾剑秋		须生		怡怡
朱兰芳		三生		怡怡
王汉文	布业行大富商	一末	《广华山》《三娘教子》	怡怡
王少兰	印书馆老板	须生	《探母》《辕门》	怡怡
汪少宗		小生	《三国志》《临江会》《状元谱》	三余
万楚卿	布匹老板	青衣 花衫	《小尼姑下山》《赵五娘》	
周楚翘	布匹店管事	须生	《沙陀》《投唐》《投庄》《辕门》《探母》《打鼓骂曹》	布业
黄汉池		老生		布业、怡怡
陈佑之		老生	《三哭殿》	楚风
罗燮堂		九夫		
罗德夫	百货、粮食店老板	老生	《广华》《描容》《逍遥津》	
陶玉卿	牛皮行老板	红净	红净戏目	

票友	职业	行当	拿手戏	票社
江一泰		小生	《临江会》	
白小宝		红净		
韩瑞庭	水菜行会长			三余
张桂川		三生	《哭祖庙》《追韩信》《法门寺》	怡怡
杨绳武		十杂		
息争居士		二净	《杀宫》《斩信》《徐扬三奏》《长亭训侄》《小五台》	
李敦富		老生		汉风
朱正昌		老生	《一捧雪》《四进士》《失印救火》	
曾竹青		丑角	胡琴	汉风
杨星源		二净	《白良关》《斩雄信》《三奏》《探灵》	汉风
李佑仁		老生	《碰碑》《换子》《打车》	汉风
欧阳希卿	鞋店老板	六外	《扇坟》《劈棺》《戏凤》《表功》《田单过关》《扶汉》《斩子》	汉风
黄筱成		老旦	《吊龟》《训子》《辞朝》《灰包》	汉风
董文柏	布染业老板	青衣	《南天门》《教儿子》《六月雪》《祭长江》《断桥会》	怡怡
茅维南		老生	《兴汉图》《让成都》《哭灵》《教子》《描真容》《换金安》《观书》	汉风
殷汉卿	邮务	老生	《南天门》《教儿子》《换金安》《扶大汉》	汉风
陈立坚		须生	《骂曹》	汉风
黎时清	布业巨头	老生		汉风
钱运林		三生		汉风
孙沛棠		六外	《田单过关》《八义图》	汉风
程玉青		琴票		汉风

票友	职业	行当	拿手戏	票社
汤兆如	水果行小开	须生	《二工图》	汉风
江美龙	粮食巨商	青衣	《祭江》《斩子》《断桥》《机房》《描容》《撕衣》	汉风
胡耀庭		须生	《逍遥津》	汉风
张乐洛	制革业商人	四旦	《芦花河》《金光阵》	汉风
卢海清		三生	《提放》《搬兵》	
醒吾居士	布匹商人	青衣 六外	《南天门》《六月雪》《描容》《祭塔》《宝莲灯》《龙戏风》《讨州》《求计》	汉风
叶克勤	商人	须生	《取成都》	汉风
王光祥		老生	《讨印》《龙舟》《打侄》	汉风
曾庆章	商行老板		《混关》《斩子》	汉风

从上表来看，民国时期汉剧票友具有几大特点：

（1）参加武汉几大汉剧票社的名票，基本上是工商业界的巨头、老板，或是政府工作人员、新闻工作者，即是今天所说的“白领”“金领”，他们经济条件优渥，又有相当高的文学艺术修养，以玩票陶冶情操，消磨时光。

（2）每位票友各专一行，尤以老生行为多，精心研习，掌握每个行当的表演程式，熟悉每个行当的经典唱段。

（3）每位票友都以某位当红的名角为楷模，有意模仿其唱腔和身段，以他们的拿手好戏作为自己精研的剧目。

汉剧票社组成人员的身份地位较高，并无生活之忧，故他们一般是不参加商业性演出。相反，现实生活中有一类层次比较低的汉剧失业人员聚集在一起，以汉剧票房的名义来参加小型的演艺活动，谋取微薄的收入以糊口，人称“打围鼓”。“汉剧之有票房，并非固有者，联合二三知己，组织成局，专代亲友喜庆堂会，兼作茶馆酒楼、小汤元馆、伏汁酒馆、卖牛肉豆丝开张之热闹场面，在门口以木头围起，汉剧迷抓着木头，听‘再不能’。……后有游手好闲之辈，成一‘菊唱’，专为此而卖

戏。”这类是特殊的票友，有人邀请打围鼓则去赚钱，无活可接就自娱自乐。

当然，票社的成员随着职业的变动，也会发生流动的，特别是核心人物的变动会导致票房的存废。如1948年武圣庙水旱码头暨附近粮食行帮各同人所筹设之“武圣汉剧票社”，就是20世纪30年代著名的汉阳武圣庙“汉光票社”改组而成。负责人有文卿、陈道德等数十人，推举刘明谦为社长，社址设于武圣路河口竹篙业同业公会。

为了提高社员的艺术修养，票社往往会延请当红名角担任顾问，或来社指导工作，同台演出汉剧剧目。余洪元经常和汉剧名家一起指导汉剧业余票社的活动，广泛培育了汉剧戏迷，营造了唱演汉剧的社会氛围。汉口基督教青年会的青年剧社、怡怡票社等汉剧业余票社都在余洪元等指导下获得长足的进步。1935年的《汉口罗宾汉报》报道：“汉剧唯一票房怡怡社，自杨我闻、答恕之、逸鹤轩馆主多人，加入改组后，对于会务力图整顿，并有老伶工余洪元、黄双喜、水仙花等时加指导，因之各社员在艺术上均有特殊之成就。……久未登台之伶王余洪元，近已完全恢复健康，亦愿自动参加，尽纯粹义务。其戏目为与名票汪少堂、曾巧屏等之《全本三国志》云。”汉声票房选聘老伶工傅心一、黄双喜、水仙花，及该社训练主任汪少堂等，组织品评委员会，从事品评取舍，务使成绩佳良，以为提高汉剧之先声。

20世纪40年代吴天保名声大噪，他也经常参与业余汉剧票社的活动，1948年1月，《汉口罗宾汉报》报道吴天保参观汉风社。汉风社曾聘请吴天保为该社顾问。吴天保在该社负责人元智清的陪唱下，先后唱演《文昭关》《取成都》，受到社员的热烈欢迎。

三、汉剧票房的活动

票社为了扩大自己的影响，也会积极与当时的名角一起排演戏目，

参加各类公益活动。类如怡怡社这样的大型票社，往往会征求汉剧名宿以及“先进票友”，参加指导，纠正错误，“集中各行人才之大成，预备在不久将来，定当与爱护本社诸君相见红氍毹上”。1935年8月汉口水灾，怡怡汉声社名票汪少堂、曾巧屏等联合余洪元、牡丹花、大和尚等名角演出，假新市场新舞台彩排，余洪元挂牌《全本三国志》。由于加入表演的票友人数太多，戏码不易排列，所以排演多次推迟。汉剧票友的积极参与，致使这次彩排票助赈获得了七百多元的惊人票房纪录。当时的《汉口罗宾汉报》评论道：“汉票彩排实所谓一鸣惊人，打破各平汉剧院之纪录哩。”“该社能如此服务社会，他日发展未可限量也。”汉声票友热心公益事业，积极参加赈灾义演，是汉剧人对武汉这座城市和灾民的社会责任的体现。

不仅是怡怡汉声社，其他票社在面对社会弱势群体的各种灾难和疾苦时，也总能以汉剧来赈济他们。1948年1月正值内战，物价飞涨，小学经费困难，国风票社正副社长杨庆山、周汉卿联合该社之名票江晓安、阮智清、李玉陔、袁海棠、周英杰、叶少武、张桂川、张云芳、田辅臣、刘瑞卿等三十余人，又邀请怡怡汉剧社、汉风汉剧社名票，一起义演助学。同月，贫民难度冬寒，汉票阮智清发起汉剧票社联合会，国风、汉风、邮务、复汉、汉光等五家积极参与，商得一致，准备冬赈义演。汉剧票友多为社会精英，总能及时体察到民众疾苦，并利用他们的影响力，通过组织义演赈灾助学，往往获得良好的社会反响和美誉度。

票友是汉剧热爱者和拥护者，他们多是一些名角的“死忠臣”，他们对汉剧的特殊感情，往往以振兴汉剧为己任。如1922年，票友李一风纠合同志，组织楚声社，聘请汉剧名师，研习汉剧，并推举旅居北京的知名人士樊樊山先生主持社务，改编剧词，其宗旨正大，冀图复兴汉剧。又如武汉最大的票房怡怡在1934年复社时就宣称“全体社员预定抱伟大愿望，决计敦聘名教师，努力致习，并对汉剧犹以阐扬倡导为己任，斯诚为复兴汉剧之好音”。可以说，每一位票友尤其是组织成立票房的主要发起人，他们对汉剧艺术的体认更为深刻，对20世纪三四十年代汉剧

的衰退之势更为忧心，故而对振兴汉剧的责任感和使命感更为强烈，所付出的行动更为切实、有力。

有的票友积极灌制汉剧唱片或来广播台录制节目，扩大汉剧在民众中的影响，培育观众群体，以达到挽救汉剧衰败的命运。1947年的《汉口导报》几次报道汉票借助电台、唱片来宣传汉剧，9月27日，汉口广播台邀请汉剧怡怡、楚风两票社联合播音唱汉剧，有朱明扬、皂角居士的《捉放》，李云陔、江晓安的《教子》。12月24日又报道，名票阮智清、江晓安、耿先声等集名票多人隔日在汉口广播电台唱名剧、灌制佳片借广宣传。事实上，在战前汉口广播电台每星期广播一次，由汉戏票友坐唱，每次约四出，对于扩大汉剧艺术的群众基础，票友做了很多扎实而细致的工作。

四、名票扬铎和答恕之

开展汉剧历史的研究和编写汉剧剧本也是票友弘扬与传承汉剧的有效举措，代表者如扬铎（1893—1967）。据扬铎的长子扬宗拱《地方戏曲剧种的研究者扬铎》一文介绍，扬铎字闻泉，自号“戏有益斋主”，笔名佯托和尚、我闻。曾主办过《汉口小报》，并为《武汉消闲录》撰文。扬铎一生殚精竭虑提倡和宣传汉剧，1912年撰写《汉剧丛谈》首提汉剧之名；在《楚报》连续发表“杨柳风清馆剧谈”，1918年编印《汉戏通考》，后又著述《汉剧史考》《汉剧皮黄考》《汉剧传统剧目考证》《汉剧角色考》《汉剧在武汉六十年》等有关汉剧历史和舞台艺术的专著，奠定了汉剧研究的基础。1946年《汉口导报》“汉票题名录”对作为汉剧票友的扬铎有一番描述：

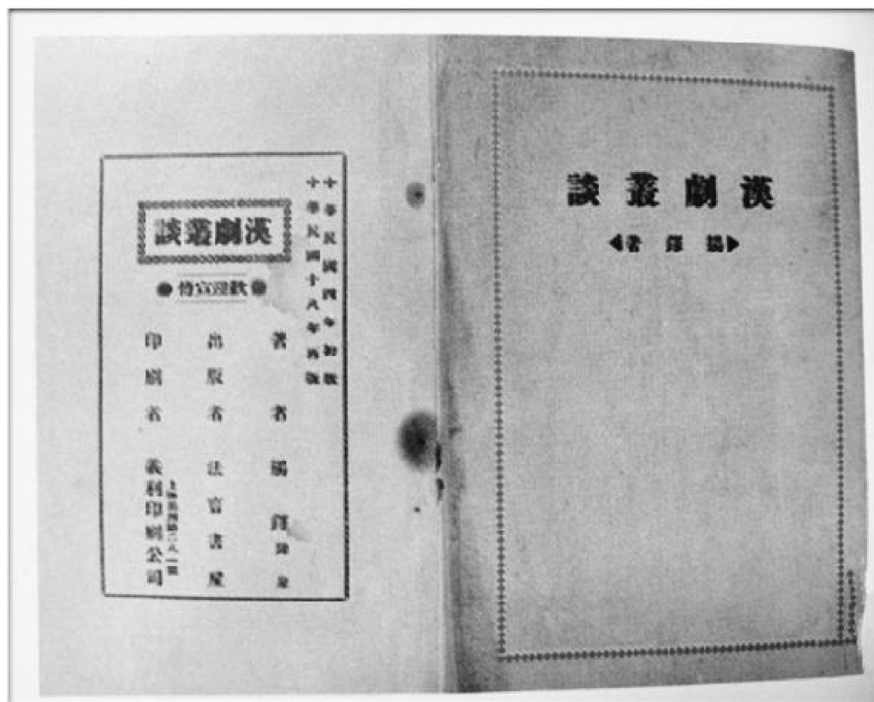
> 为中国文学界知名人士，民十以前，历任汉口青年会总干事，南京国货陈列馆馆长，湖北烟酒税局长，著有中国经济专书，乃与章太炎先生合编《三字经新注解》，对于汉剧深感兴趣，手编《汉剧丛谈》与《汉剧通考》，意极精详，语多中肯。在青年会任职时，为青年话剧团编导主任，后参加三余俱乐部。工老生，其唱做功夫，确已炉火纯青，登峰造极矣。其有《描真容》与《刘备托孤》等剧，杨君演来，的可胜人一等。闻杨夫人老生

戏已入化境，家庭会串《换子》与《打侄》时，互相反串，名人名戏，艺坛传为佳话。

扬铎作为文学界知名人士，有相当高的文学艺术修养，为汉剧编写了《莫成替死》《智勘磨合罗》等剧本，为汉剧的复兴和繁荣作出了独特贡献。



汉剧史家扬铎小像



扬铎《汉剧丛谈》书影

答恕之则是民国时期票友群体中影响力仅次于扬铎的一位汉剧“达人”。他被人称为“医界闻人”，曾任汉声票社的负责人。1935年夏天，汉口遭受水灾，答恕之与汉声社名票朱兰舫、汪少堂、逸鹤轩主等人，“奔走甚力，对于会务之推进，孜孜不遗余力，并聘名师练习彩排各项，将假青年会举行赈济水灾义戏”。直至抗战结束，答恕之还活跃于汉剧票界，与汉剧大王吴天保有密切接触，他在1947年的《汉口导报》上连续撰文《我与吴天保》，谈及他与吴天保合办时代汉剧社的经过。他和吴天保一起在新市场大舞台对戏院演出进行实验：他们改进剧场与戏班的陈规陋习，包括缩短戏码，提倡夜戏两场；取消垫戏，名角开锣登场；取消场内兜售食品和强逼客人泡茶等恶习；取消进门栅栏，代以服务员接待；一票一座，取消加座。有了这些剧场新规则和排演连台本戏《薛丁山征西》，新市场大舞台很是卖座。只是，这番事业因时势所拘束，加之内讧和流氓骚扰，以失败告终，但他们弘宣、振兴汉剧的理想和实践着实令人钦佩。

第四节 汉剧人与武汉历史“大事件”

从活态的载体而言，个体伶人、戏班戏院和观众票友群落共同构筑戏剧传承和传播的生态系统。其实，无论汉剧承载者人数如何众多、影响多大，本质上都是武汉这座城市的一分子，是整个社会的组成部分。因此，武汉历史进程尤其是历史“大事件”中汉剧界的表现，为考察汉剧与武汉、汉剧人与中国历史的双向互动关系提供了重要切入点。

一、太平天国战事对汉剧的影响

清中叶以来汉口、武昌、汉阳三镇所形成的汉剧演出繁盛局面，在咸丰元年（1851）随着太平天国军队攻占武汉三镇而被打破。从1851至1856年间，太平军三次攻入武昌，四次占领汉口、汉阳，在武汉地区经营三年多，与清军多次发生战斗。1853年初，太平军在长江、汉水上架设浮桥，将三镇第一次联结为一个整体。

值得注意的是，太平天国将领也异常喜爱戏曲，在占领的各处都有戏班演出，在武昌城中也不例外。李汝昭《镜山野史》记载：“洪逆在武昌城中度岁，将汉口搜获之戏班十余部，优伶二百余人，连日演唱。”汪堃《盾鼻随闻录》亦记载：“湖北汉阳人张双喜善唱诸曲，取幼童二百余人教习演唱，各逆均喜之，赏给无算。”可以想见，由汉剧艺人教习的童伶，当是搬演的汉剧。

后来，一些汉剧艺人参加太平天国军队，将汉剧艺术传播到其他地方。谢介鹤《金陵癸甲记事略》记载，太平军中有一名叫黄开元的湖北汉剧艺人，只是没有再从事演戏的行当，“黄开元，伪典机匠总制，湖

北人，二十余岁，人优也”。由以上史料可见，咸丰年间汉口地区汉剧艺术的高度发达，引起了太平天国将领的关注，并吸纳艺人参加军队。

太平天国运动对汉剧的影响更多体现为无情的战火吞噬了汉镇民众的生命，致使相当人口逃离家园，汉剧赖以生存的伶人队伍和观众群体遭到破坏，从而一段时间内阻碍了汉剧的发展。好在时间不长，咸丰六年（1856）曾国藩率领湘军攻破汉口后，伶人陆续返回家园，汉剧演出活动逐步恢复。如咸丰十年（1860）汉剧艺人为了挽救人才之匮缺，在汉口兴办了老天字、双字、喜字科班，先后培养出一末任天泉，五丑汪天中，六外陈旺喜，七小黄双喜，八贴罗金喜、陶四喜，十杂王洪喜等名角，汉剧的元气逐步恢复，城市戏院演剧日渐繁荣。

二、辛亥革命中的汉剧人

1933年，辛亥革命已经过去二十余年，很多老弱残废军人生活无依，汉剧票友登台演剧，为他们筹赈。1月17—18日，汉剧票友假共和舞台，聘请武汉名伶票友会串。17日夜戏：方阶声《琼林宴》，陈鹏飞、王友宸《贺后骂殿》，万奉一《莲花湖》，金素秋、单少臣《讨渔税》，罗培三、陶菊馆主《雪艳娘》，单问渔、朱哨秋、陈汉涛、梅雪艳《御碑亭》，李桂春（即小达子）《请宋灵》。18日夜戏：逸峰居士《钓金龟》，周炎卿、汪哨佰《四盘山》，陈鹏飞、方阶声《南天门》，万奉一《古城会》，陈汉涛、陶菊馆主《宝莲灯》，单问渔、朱哨秋、单少臣全本《鸿鸾禧》，李桂春（即小达子）《凤凰山》。这则消息透露出辛亥革命军人其实与汉剧有密切的关系。

早在宣统元年（1909），以武汉新军中的斗级营、凯辎营、汉阳兵工厂为基地，以何正芳为首，聚集一些热爱汉剧的新军战士王卫山（一末）、吴楚臣（二净）、肖长胜（三生）、王汉卿（四旦）、王德胜（五丑）、张望生（六外）、冯臣盛（七贴）、严少庭（九夫）、彭志奎（十杂）等四十余人组织成立了新军菊班票社，社址在武昌斗级营。

后来又吸收汉剧名角江春庭（末）、徐正奎（杂）等投奔新军，也参加了此票社。由于名票众多，大多数票友的艺术修养很高，每个票友都有自己的拿手好戏和绝活，因此凡是他们管辖的机关、文武衙门遇到婚丧、寿诞、酬神或庆祝节日、开印、接差、上任大典等，必请他们清唱围鼓或挂衣演出。更妙的是，新军菊班票社友借助业余清唱活动，发展、联络革命同志，参加一些组织活动。票友甚至借助参加官员丧礼的机会，借清唱围鼓机会，炸死敌人。

辛亥革命爆发后，新军菊班票社积极参加战斗，很多人牺牲或负伤，票社活动也被强行解散。菊班的革命党人如吴楚臣、江春廷、徐正奎等，再一次借助汉剧票友的身份逃匿在戏班，以参加演出而存身。何正芳后来还在黄鹤楼下建设“乃园”剧场，主持后台和戏班派戏的工作。

值得一提的是肖长胜，就是前文提及的天字科班的管事。辛亥革命之后，他被迫离开军营，连续在天、春、长、顺四届科班任教，他管教学员极其严格，但严师出高徒，他培养出大批出科名角，在汉剧界享有很高的威望。

另一位是傅心一，革命思想很强烈，辛亥革命之后，他思想彷徨，脱离舞台表演而去读书求学，立志于汉剧改革和改变伶人社会、经济地位。后来去上海结交刘艺舟、欧阳予倩、洪深等人，学习观看他们的文明新戏编创和演出，将好的经验带回武汉的汉剧演艺圈。在刘艺舟和傅心一的影响下，汉剧艺人创作了大量时装戏、新编历史戏，为革命服务，为宣传爱国思想作出重要贡献。

三、1921年为赈济水灾赴京演出

武汉位于长江和汉江合流的江汉平原末端，地势低平，清代和民国年间防洪设施落后，十年九涝。1921年，湖北境内汉江钟祥王家营堤段溃决，钟祥、京山、天门、潜江等11县受灾。旅京的戏曲活动家刘艺舟

邀集鄂籍汉剧票友在湖北会馆演出《一路笑》《哀江南》等剧，为湖北劝募义演。同年9月，湖北旅京同乡会特邀汉剧名角赴京义演，余洪元率汉班30余人进京。阵容强大、行当齐全的汉剧戏班在京演出近半月之久，上演汉剧传统剧目近20出，演出受到社会各界的欢迎，不少京剧名伶也纷纷前往观看。

进京义演的汉班以余洪元为首，有傅心一、小翠喜、大和尚、董燮堂、钱文奎、李彩云、小天元、胡春奎、小桂卿、张长生等30余人，公开的演出共有六场，其中在北京第一舞台演出义务戏三场，其后又在三庆园商演三场。现据《顺天时报》10月1日至10月9日汉剧广告，披露了具体演出时间、地点与剧目。前三天10月1至3日在第一舞台开演，第一天：余洪元《兴汉图》，小翠喜《采花赶府》，大和尚、李彩云《琵琶词》，钱文奎、徐青山《刀劈三关》，黄双云、程双全《弃皇宫》，小桂卿、顾奎官《沙陀国》，赵小长、小天元《马蹄炮》，全班合演《大赐福》。第二天：余洪元、胡春奎《白帝托孤》，钱文奎、黄双喜《临江会》，小翠喜《大合银牌》。第三天：余洪元、小翠喜《金钗记》，小翠喜《凤仪亭》，大和尚《收痨虫》，钱文奎《焚棉山》，李彩云、余洪元《赵五娘》，小桂卿《骂殿》。总体来看，都是汉剧名角的拿手好戏，署名春柳馆主的剧评人曾在《顺天时报》上撰文介绍来京汉剧伶人的表演艺术：

> 李彩云为汉剧之陈德霖，其演《琵琶词》，身段与关目可曰稳而细。饰赵炳者为大和尚，亦丑角之佼佼者。小翠喜之《采花赶府》，采花之身段颇佳，且姿势不一，自非笨伯其所采之花信手拈来，不过为一种小巧之手法，是以幻术加入戏中而已。余洪元为汉剧须生之泰斗，人以之比谭鑫培。余曾闻诸前辈云，已故张二奎之王帽老生兼大头叫天而有之，且在大头叫天之上。盖王帽老生每失之板滞，唯张二奎异乎寻常。惜余未及见张二奎。然以余洪元证之，许处、 孙处皆能超过其技艺，但未有曾见张二奎者，邀其一品评之。《兴汉 图》之“众卿家休得要再三相劝”一段，已足慰渴慕之忱。

从这段涉及的名伶舞台佳构，春柳馆主都有点评，尤其对余洪元的汉剧地位评价甚高，将之目为“汉剧须生之泰斗”，誉为汉剧中的谭鑫培。

后三天从10月7至9日在三庆园演出，第一天是余洪元《打侄上坟》，董燮堂《辞皇朝》，小翠喜《反八卦》，钱文奎《酒毒杨勇》。第二天是余洪元《大五台》，大和尚《广平府》，小翠喜《朱买臣》，钱文奎《下书》。第三天是余洪元《群英会》，小翠喜《花田错》，尚小云《女起解》，余叔岩《买马》。

除此之外，10月5日受赏音社邀请，汉班在江西会馆演唱了一次堂会。“所演之戏为《大保国》《芦花计》《抢伞》《反八卦》《水擒庞德》《骂曹》《白罗衫》和《七星灯》等剧。”

这次进京义演的汉班行当齐全，名伶荟萃，表演场次虽然不多，但将几位名角的压箱之作都进行了展示，以致“各界争先快睹，报界一致揄扬”，受到了观众、剧评人与戏剧界同行的普遍称赞。

《顺天时报》于10月5日至10月14日在第5版《歌舞场》栏目连载署名过听花的剧评《余洪元小翠喜之杰作》，文中对诸位汉剧演员表演技艺的评价可谓不吝笔墨。

赞扬大和尚、李彩云的《琵琶词》表演：“和尚饰赵炳，彩云饰陈士美（应为秦香莲），扮相举止善合身份，说白亦无疵，颇有脱凡之处。”《收痨虫》是大和尚的拿手戏，“身段念作无一不妙，令观者不觉解颐”。在《采花赶府》中大和尚也有不俗的表演：“和尚之艺，亦殆无缺点，亦一时杰作也。”在这部戏中，小翠喜饰文燕，大和尚饰其兄。此剧情节略同京戏。文燕眉目艳丽，态度婀娜，颇有媚人之处。京剧演之时采花仅二三朵，翠喜演之《采花》竟有六朵之多，轻妙非常，如燕如蝶。小翠喜在《合银牌》中饰宏道之妻，嫉妇之情状，描摩巧妙，颇有趣致。而大和尚饰王山六，程双喜饰韩宏道，尤以大和尚表演出众，他身段口白，颇有独到之处，使人不觉解颐。……概而言之，此剧中家庭悲欢离合之情节，一一发挥殆无余蕴，亦一杰作也。二净钱文奎也是汉剧的鼎甲名伶，他所演《刀劈三关》说唱无不可聆，唯艺尚未熟。这些评价有好有不好，优点极力褒扬，缺点也不掩饰，充分体现日本人过

听花公允的评剧风格。

近一个月的赴京演出，加深了与京剧名角刘砚芳、茹来卿、朱素云、李金榜、谭海清、小振庭，票友陈子芳、金继贤、德仁祉的交往，扩大了汉剧在京城的影响力。京剧名流余叔岩、尚小云等人也观看了余洪元等人的演出。根据《顺天时报》登载的广告：“京内名角余叔岩、梅兰芳、时慧宝、尚小云等，于夏历九月初一、二、三日假定第一舞台合演义务拿手好戏，以餍时好而筹赈款。”在京期间，汉剧艺人余洪元还参加两场堂会演出，一场是药行会馆的乐宅庆寿演出：“今日药行会馆乐宅庆寿，邀富连成社演剧，外串汉调余洪元、小翠喜等及茹富兰、韩富信之战濮阳。”

虽然现在已难知晓汉班进京赈灾演出获得多少票房收入帮助家乡灾民，但数额已经不重要，从汉剧演出史的角度视之，这次演出是汉剧顶峰时期一次重大的对外活动，可谓是对汉剧艺术的最高检阅。事实上，以余洪元为首的汉剧人获得了礼赞，演出获得成功，为汉剧在民国时期戏曲大家庭中赢得了应有的地位。

四、抗日战争中的汉剧人

1931年“九·一八”事变爆发后，汉剧人纷纷走上街头，抗议日本的侵略行径。1932年初，在汉口剧场业公会的统一组织下，汉剧联合京剧、楚剧艺人，进行抗日募捐演出，“藉资唤醒民众，至所收戏资，完全充作救国捐”。与此同时，远在重庆，汉剧救亡演出也如火如荼地进行着。1931年底，剧作家刘艺舟来到重庆，为太和汉剧社编写历史剧《征高丽》和东北军民抗日时装剧《马占山》，此剧由傅心一导演，在重庆友声大戏院上演，激起民众强烈的爱国热情。1933年3月，傅心一率领的大汉戏班在重庆章华剧院连续三天，为东北抗日义勇军募捐义演，当地市民积极响应，场面十分热烈。

1937年“七七事变”后，当日汉剧界联合其他剧种的艺人一起成立了劳军公演团，该团成立后频繁演出，取得很大的实绩。到1938年“七七事变”一周年为止，汉剧人共举办各种公演56次之多，平均每周都有一次汉剧公演，共募集劳军资金5.1万元。

在汉剧公会自行组织的一系列爱国公演中，影响最大的是1937年11月在天声舞台举行的认购救国公债大会串。这次演出参加的汉剧名伶有二百余人，可谓汉剧界的总动员，牡丹花、吴天保、邓云凤、新牡丹、徐继声、尹春保、张美英、熊克奇、万盏灯、胡桂林、刘玉楼、大和尚、胡子嘉、严炳奎、严玉声、余春衡、周天栋、刘金凤、杨天佑、李四立、陈凤钦、新化龙、花艳云、花芙蓉等当红名伶都悉数上台表演，场面震撼。演出的剧目既有名伶的传统拿手好戏，也有为抗日救亡而编写的新剧，如《双投唐》《辕门射戟》《三娘教子》《打倒迷信》《辕门斩子》《五凤楼》《清河桥》《乔府求计》《红粉救国》《雷神洞》《宋十回》等。三天后，汉剧著名坤伶新牡丹、张美英、刘玉楼、王文斌、新秀兰、花艳秋、张艳秋、严麒麟、黄美云、花艳云等又加入了汉口市剧业剧人劳军公演团在上海大戏院举行第14次劳军公演。这次劳军公演主要是京剧名票名伶大会串，演员有王瑶卿之女弟子俞珊、安舒元、荣蝶仙的《贩马记》，刘缄之女、曹志彦的《四郎探母》，方红叶的《贺后骂殿》。由于有汉剧名角的加入，观众的反响非常强烈，演出获得巨大成功。

12月初，汉剧公会为扩大抗敌宣传，特请李一枫编纂抗敌剧目《平倭传》，假天声舞台公演。《平倭传》取材于明代神宗与倭寇丰臣秀吉的战争故事，汉剧名伶吴天保亲自参演，极大提振了汉剧人参加救亡的信心和热情。同月底，在长乐戏院举行全省汉剧大公演。汉剧名伶吴天保、邓云凤、周天栋、万盏灯、张美英、熊克奇、胡桂林、玲牡丹、夏桂斌、李四立，合作演出著名剧作家洪深、朱双云合写的六幕剧《昭君和番》，武汉观众看后激起强烈的民族情绪。

1937年12月南京失守后，一段时间内武汉成为战时首都，也成为全国文艺界抗日救亡运动的中心。12月31日，在周恩来、郭沫若、田汉等人的领导下，中华全国戏剧界抗敌协会成立，汉剧界的傅心一、吴天保和唐庸三当选为协会理事，朱双云和傅心一分别担任总务部正副主任。

1938年7月初，抗敌宣传周中的主题为纪念“七七”献金公演。这次演出中，市民表现出极大的抗日热情，在短短的五天里，“参加献金者达五十万人，献金总额超过一百万元”。一些汉剧坤伶也积极登台义演或组织义卖以筹集钱物。据刘金凤晚年回忆，她当时和一些汉剧女艺人一起到剧场和电影院去卖花、卖糖，自己还和张美英、新慧琴等人上台演讲，慷慨激越的语言，在观众中产生了强烈的共鸣，激发了高度的爱国热忱，有的用法币、铜元、银元，有的当场取下手表、金戒指、金耳环来买糖，买花，情景十分感人。当时的武汉报纸赞誉刘金凤、万盏灯、张美英、云仙子、新慧琴、黑牡丹、花艳云、碧艳云、黄美云、盖鑫培为“爱国十姊妹”。

编剧家根据中国历史上和本地的爱国故事或战争题材，如岳飞抗金、戚继光抗倭、文天祥抗元、花木兰从军来编排抗日汉剧剧目，当时编排的历史剧有《卧薪尝胆》《哭秦庭》《淝水之战》《花木兰从军》《岳飞精忠报国》《岳飞的母亲》《梁红玉》《文天祥》《巾帼英雄》《平倭传》《戚继光》《草桥关》等，移植和新编的时装剧有《放下你的鞭子》《傀儡皇帝》《上海血战录》《黄花岗七十二烈士》《转变民心》《万里长城》《送哥上前线》《最后一计》《复仇》《汪精卫卖国求荣记》《除汉奸》《老邻居》《可怜的我》《血战潜江》《最后两弹》。这些宣传爱国精神的剧作在武汉民众中起到很好的宣传教育效果，“凡是演出时装戏《可怜的我》《血战潜江》《最后两弹》，场场客满，台上台下打成了一片，演到敌人对人民奸掳烧杀的悲惨场面时，观众泣不成声，台下观众呼起‘打倒日本鬼子’的口号，演到群众献金的场面，观众把金戒指、银元、铜元向台上丢，当场献金的数字比一场售票的钱超过两三倍”。

1938年6月，武汉会战打响，抗战形势十分严峻。在国民政府军事委员会政治部第三厅统一安排下，汉剧界组建抗敌流动宣传总队，队长由傅心一担任，吴天保任总务主任，樊笑天、唐庸三任总务副主任。总队下辖了十个大队，每个大队规模在一百人左右，总共约有一千多人。具体名单如下：

一队

周天栋（队长）、余春衡（副队长）、夏桂斌（副队长）、吴天保、张春堂、李长芬、陈雏凤、小红宝、万仙侠、雷顺兰、孙长发、沈燕飞、梅斌标、汪天松、华云飞、徐美玲、陈凤钦、夏德卿、刘国栋（后参加六队）、郑润、陈文银、董忠石、小连等。

二队

留一笑（队长）、熊长春（副队长）、傅桂杰（副队长）、盖鑫培、吴金庭、九龄童、张玉娥、熊小桂、新化龙（后参加八队）、王五山、梁春满、花兰芳、红艳婵、小小牡丹花、冯炳南、陈天南、王有山、梁春满、刘小中等。

三队

江春庭（队长）、胡友喜（副队长）、张锦华（副队长）、高凤按、高凤兰、刘三六、吴良民、万友斌、黄长华、赵仪鹏、段云华、新化娇、闵凤凰、董玉婷、丁春雄、朱飞奎、张玉喜等。

四队

樊笑天（队长）、吴翠山（副队长）、盖叫天、肖春惠、刘长山、韩顺荣、于桂芬、邱志奎、刘和尚、花凤珠、郑天霞、陈惠龙、周小去等。

五队

宋洪涛（队长）、徐继声（副队长）、尹春保、宋春山、刘金屏、刘少华、肖德宝、邓云凤、黄美云、熊克奇（后参加一队）、金桂琴、李四立、李桂成、刘金凤、李桂馨、金客奇、朱天奎、胡长连等。

六队

唐庸三（队长）、黄鸣振、胡子嘉、何鸣峰、刘顺娥、李春森、陈春苟、文天雄、袁顺芳、杨伯龙、韩宝艳、韩玉琴、贺玉才、陈正奎、付小宝、黄天奎、郑润（琴师）、汪庚保（琴师）等。

七队

杨九龄（队长）、黄玉林（副队长）、陈春芳、姜受峰、刘继鸣、群仙凤、李天中、汪小宝、杨天佑、黄爱按、彭天翔、王春凤、张美英、游武奎、红宝莲等。

八队

徐春庭（队长）、陈光炳、黄春元、何芙蓉、卓别林、新化龙（系后加入）、马斌华、尹金鹏、何美蓉、张天霸、樊顺林、李艳琴、胡常海、毛慧君、小兴旺等。

九队

陈二红（队长）、曾天福（副队长）、杨小红、魏平原、李罗克、李春侬、万盏灯、向洪奎、群秀芳等。

十队

翟双平（队长）、吴天梁（副队长）、郭天胜、陈大奎、白麻子、小天新、郑凤元、小天华、华艳秋、花小秋、涂财南、舒财茂、夏玉寿、贺义颂、张亚一、徐义煊、胡凤松等。

这是一张汉剧界抗日英雄的名单，他们几乎涵括了当时主要的汉剧名角，是汉剧人在国家和民族存亡面前最后一搏的“豪华班底”。

1938年9月，十支流动宣传队陆续从武汉出发，奔赴鄂西、鄂西北、湘西、湘北、陕南、豫西南以及川、滇、黔等大后方。汉剧流动宣传总队制定的各大队的行进路线方案是各队沿长江西上途径沔阳到沙市，再以沙市作为中转站，然后分别向西进入川渝、向南进入湘黔、向北入陕豫。可是事实远非想象的那么简单，由于战火，其他汉宣队多有改变行进线路，主要流散于湖南常德、沅江、长沙、衡阳，江西九江等地。只有第一队按照既定的路线，较为顺利地抵达四川，并一直留在重庆、成都演出多年。

在流动宣传过程中，队员历尽千辛万苦。

一是死亡的威胁。1940年春夏之交，日军疯狂进攻宜昌、常德等地，第二、五、六、八队这几支宣传队同时身陷炮火，均有很大伤亡。二队艺人刘小中回忆道：“敌机整天狂轰滥炸，我们队里有的人被炸死，有的被炸伤，我的右腿也炸伤了。两年来，汉宣二队病死和炸死三十多人，最后不得不散班。……1941年，日寇攻打湘西，汉宣五队、六队、八队都被包围了。”因为演员死亡太多根本无法组织演出，二队早早宣告解散。后来第二队流转到长沙，辗转到常德，也损失惨重，“在常德北门外七里桥，这是汉宣二队的祖坟山，共埋葬了三十余人”。汉口出发时这个一百多人的浩荡队伍，到了1940年7月只剩下不足三十人，实在无法组队演出，只得搬出常德的剧场，队伍被迫解散。一队的情况也很糟糕，在重庆演出半年后，由于日军对重庆的轰炸日渐频繁，第一队的戏箱行头被炸成碎片，只有转战江津、合江、北碚、成都等地。

二是劳累、饥饿、疾病和恐惧的折磨。如第五队的迁徙性演出历程，就充满了艰辛和苦痛：

> 撤离汉口，溯江西上出演鄂西、湘西各地，饱尝困苦，跋涉长途，为抗战而宣传，尽剧人天职，厥功殊伟，像这样逢州过县的流动宣传，就到了战时陪都——重庆，所有大部衣箱行头，因随战事转移，遭敌机不断轰炸，损失相当重大。这时承在渝好友，多方协助，重登舞台，为抗战而努力，先后又去涪陵、万县等地，其时胜利已接近，终于在前年八月完全胜利了，国土重光，政府与人民，相继复员。一别八年的徐继生（声），在千万戏迷爱好与盼望下，又回到他的旧地汉口了。

这段文字是第五队抗战时期的跋涉历程，又何尝不是其他汉宣队经历的真实写照呢？有些队由于战火阻隔，跋山涉水转战多地，行经数万里，如第一队从武汉出发，沙市、宜昌、四川万县、江津、合江、泸州、北碚、澄江、成都、合川、涪陵、丰都、泸州等地，直到1946年才回到武汉。根据《汉剧史研究》的相关访问记录，在重庆的半年，第一队的戏衣箱、行李和用具全部被日机炸毁，不少人靠做小生意、小工、擦皮鞋、卖报纸度日。在江津、合江、泸州的时候，也是专找万年台演

出，雇船交通，过着流亡生活。更为悲惨的是1941年在澄江演出，营业情况不好，每天演出收入只够吃稀饭度日，还欠下当地债款，生活极度困难，也无路费离开。长期的漂泊生涯，致使一些身体较差或年纪较大的伶人，因贫病死亡，如名丑熊克奇、九夫陈凤钦、琴师曾少华都是因病无钱医治而失去生命，汪天松在成都因饥寒交迫、生活无依而逝去。

三是国民党政府对汉宣队的禁演与流氓地痞的骚扰。第一队在重庆合川演出新编揭露汪精卫卖国行径的《钦差大臣》，在头两天的演出中反响很不错，但稍后即遭到当局的禁演。国民党的特务勾结前台老板，“将队员李小连、董仲篪打得遍体鳞伤”，还有一名队员被当场打死。三队在老河口演出一年多，经常受到县政府和城防军的刁难，十多场观众的献金也被当地官老爷贪污。到了河南南阳，当地警备司令部的副官经常到后台骚扰女演员，在遭到队员们的反抗后，就禁止第三队的演出活动。六队在沙市演出，当时驻扎于此的国民党某军军长肖志楚“看了六队的戏，起了淫心，派他的副官，名为请主要演员畅谈饮宴，实为玩弄侮辱女演员”。后来因队员的严密防备未能得逞，但不断有其手下的特务来骚扰正常的抗战宣传演出。

1946年9月，第一队才结束了八年的客旅，在十个汉剧抗日宣传队中最晚踏上东归武汉的旅途，也宣告十队全部回到汉剧的大本营武汉。这八年的流动演出，汉宣队付出了巨大的牺牲。据《汉剧志》统计，抗战期间死去的汉剧艺人有三百余人，其中名伶有一百多人。有的死于日军的轰炸，有的是因羁旅劳顿而病死的，如汉剧九夫名角陈凤钦，于1943年在重庆因病逝世，年仅50岁。汉剧二净朱洪寿1941年病死于天门，汉剧第三队的名角黄双喜死于襄阳。汉剧琴师郑润，随第六队流亡到湘北一带，1941年因染上恶疾，病故于华容县北景港镇。郑润的徒弟，汉剧京胡创制者汪庚保，因随第六队在湖南流徙中染了重病，1941年病逝于汉口，年仅40岁。抗战宣传使得汉剧伶人队伍元气大伤，到了1946年，汉剧人才极度匮乏，“老伶工方面如水仙花、童金林因老病辍演，李彩云、董瑶阶亦已成强弩之末”。真正能够独当一面，不过只有

刘顺娥、周天栋、尹春保、留一笑等数人。人才短缺严重影响汉剧的持续发展，以至于抗战胜利至中华人民共和国成立的几年间，汉剧一直处于低谷。

需要说明的是，大部分汉剧艺人参加了汉宣队，但也有一些留守在汉口，为汉剧的存亡继绝作出了贡献。敌伪统治武汉以后，市面既呈萧条，戏剧演员又多撤退，这时的戏剧业应该是一蹶不振的，然而在难民区的黄金、永乐等戏院还在相继开设，旧法租界的大舞台以及天声、天仙照常开演，新市场也在敌伪鹰犬盘踞之下恢复了营业，汉口的戏剧仍然支持着半壁河山。

抗日战争中，汉剧人为保卫国家和民族，付出了巨大牺牲，他们以武汉、沙市、常德、黄石、襄樊、重庆为中心，辗转湖北、湖南、四川（含重庆）、河南、江西等数省，深入城市、乡村、战地、厂矿码头演出数千场汉剧，极大激发了各地民众抗日救亡的激情。他们通过演出，献金支援前线，很大程度提升了汉剧在周边省份群众中的影响力。汉剧人艰苦卓绝的努力和不怕牺牲的精神，延续和发扬了汉剧界“爱国守节”的光荣传统。

五、20世纪50年代戏曲“三改”运动中的汉剧艺人

1949年夏天，中国人民解放军进驻武汉后，第一时间接管了市内各大剧场，汉剧艺人也被组织起来恢复演出，武汉的戏剧演出秩序走向正轨。

1951年政务院颁布《关于戏曲改革工作的指示》，提出了六个明确而具体的工作方向。《人民日报》还发表《重视戏曲改革工作》的社论，明确提出了“百花齐放、推陈出新”戏改方针。这两份重要戏曲改革的纲领性文字，具体指出了改革的基本路线，即改戏、改人、改制。

关于“改戏”，《指示》的第一、第二条都有涉及：“戏曲应以发扬人民新的爱国主义精神，鼓舞人民在革命斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务。凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广，反之，凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐怖或猥亵淫毒行为、丑化与侮辱劳动人民的戏曲应加以反对。”

对于“改人”，《指示》的第四条明确指出：“戏曲艺人在娱乐与教育人民的事业上负有重大责任，应在政治、文化及业务上加强学习，提高自己。各地文教机关应认真地举办艺人教育并注意从艺人中培养戏曲改革工作的干部。农村中流动的职业旧戏班社，不能集中训练者，可派戏曲改革工作干部至各班社轮流进行教育，并按照可能与需要帮助其排演新剧目。”

在“改制”上，《指示》要求“戏曲工作应统一由各地文教主管机关领导。各省市应以条件较好的旧有剧团、剧场为基础，在企业化的原则下采取公营、公私合营或私营公助的方式，建立示范性的剧团、剧场”。

董必武为汉剧题词

这样，在中央政府的统一部署下，湖北省因地制宜，按照“先易后难、流行易改”的原则，对全省汉剧院团、戏园进行整顿和改革，理顺运营机制。

在戏曲改革的浪潮中，一批专业汉剧剧团雨后春笋般建立起来。

1953年成立的湖北省汉剧团，成为当时全省汉剧的创作与传播中心。后来又成立了武汉汉剧院，更是全国汉剧的艺术生产高地。各地区及重点县都成立了专业的汉剧团，地区、专区汉剧团有黄石、荆州、黄冈、沙市、宜昌、恩施等，县级的汉剧团有监利、公安、沔阳、天门、浠水、麻城、新洲、嘉鱼、崇阳、通山、汉川、应城等十余个。每一个汉剧团都由省里调配了一两位鼎鼎有名的演员来“扛大梁”，嘉鱼县汉剧团有万盏灯，崇阳县汉剧团则有新化羽，汉川县汉剧团是尹春保，宜昌市汉剧团则由陈素秋、刘玉楼挂帅。这样便于将汉剧表演艺术的精华，通过老中青三代人薪火相传，让每个汉剧院团获得人才的保障和艺术活力。

在戏曲“三改”运动中，湖北省文化局主持整理记录了一批汉剧传统唱腔、曲牌、打击乐谱，整理出大批优秀的汉剧传统剧目，如《打花鼓》《宇宙锋》《二度梅》《失印救火》《打渔杀家》《海舟过关》《柜中缘》《状元媒》《翠屏山》《战樊城》《秦香莲》《闹金阶》《收痨虫》《三才阵》《玉堂春》《辕门斩子》《演火棍》《扫雪打碗》《大合银牌》《齐王昏殿》《天门阵》等。这批剧目的整理其实是和汉剧各个行当的表演艺术以及文武场伴奏艺术一起进行的，因此很多失传的剧目和表演艺术获得重生，极大提升了汉剧整体表演水平。

20世纪50年代戏曲“三改”运动的积极意义不容低估，诚如台湾地区学者林鹤宜所言：“以公资源的掖助，帮助传统戏曲能够摆脱文明现代化和经济压力的威胁，维持稳定的发展，培养了数量庞大的编、导、演与舞美技术人才。”汉剧通过这次“改制、改戏、改人”获得新生，一改演出、伴奏力量分散，经营场所无保障，剧目陈旧封闭的状态，呈现出欣欣向荣的景象，迎来了“文革”之前17年的黄金发展时期。

武汉在近现代中国历史上是个特殊的城市，它经历了几乎中国所有的大事件；生根、生存于斯的汉剧自然也陪伴着这座城市一路坎坷走来。汉剧人从来都与这座城市休戚与共，武汉各个时期的历史大事件中从不缺少汉剧人的身影，汉剧人将自己的血脉和情感熔铸于间，他们用

自己的舞台艺术回馈着这座城市对自己的养育之恩。正因如此，伴随武汉一路经历鸦片战争、太平天国、辛亥革命、北伐战争、抗日战争、解放战争的汉剧人，他们将对武汉的深厚感情灌注于汉剧艺术中，沉淀为汉剧的汉派文化品格。

结 语

武汉为汉水、长江两大水系交汇之处，其生成的汉派文化，首先体现为兼容并包的特质。融汇汉水文化、长江文化，融汇南北东西，1861年汉口正式开埠后，汉派文化又兼融中西。地理位置的独特，多种文化的碰撞、交流、融汇，让汉派文化体现出“融合多家、自成一家”的鲜明特点。有学者对汉口的地域特点有过这样的描述和总结：“（汉口）既不同于沿海城市（如上海）的海洋边缘特点，又有别于内地城市内陆闭塞状况，而处于一种虽处内陆但又直通外洋的半封闭半开放、既封闭又开放的过度性状态。”这种地理格局对独特的汉派文化影响深远，“在文化上既与中原正统文化血脉一系，又具有与外来异域文化保持一线联系的天然孔道，既感受东南一带先进文化信息，又不断接受西北一带古老纯朴的农业文化的熏染”。汉剧的生成、流变、革新的艺术生命历程，均体现了兼容汇通的总特征。

一、汉剧之形成，仰“皮、黄”之汇

汉剧的主要声腔为西皮、二黄。西皮、二黄的来源，众说纷纭，但目前基本一致的看法是西皮源于梆子腔（秦腔），经汉水过湖北襄樊演变为“襄阳腔”，流播于江汉平原众地，在汉口形成西皮调；而二黄则为鄂、皖、赣诸省艺人共同创造。西皮、二黄形成诸说中最具代表性的是欧阳予倩先生1954年《京戏一知谈》所提出的：“至于西皮，则是脱胎于西北的梆子腔。由梆子变成襄阳腔，由襄阳腔变成西皮，必然经过一个不短的时间。”而二黄是“由弋阳腔同安徽的某种曲调相结合而成的四平腔，可能又和湖北黄州一带的民歌相结合，经过湖北人加工成了二黄。因此二黄腔就不妨说是长时期以来安徽艺人和湖北艺人杰出的集体创造”。欧阳予倩的观点获得了学界的基本认同，也明确指出了二黄是长江中下游湖北、江西、安徽三省艺人共同交流、集体创造的结晶。皮黄合流或有多个地点，但汉口是一个关键点，西皮、二黄的合流体现为多种文化形态的交汇。

首先，西皮从汉水来，二黄为长江流域所创造，从地域上来看，西皮、二黄正是北方文化和南方文化，汉水文化和长江文化融汇下的产物。李啸仓先生指出：

> 清代的四大镇，汉口镇又处在其他三镇的中间，而且是南方与北方的交通要冲之一。正由于这缘故，北方的戏曲便常常经过这里到南方去，南方的戏曲又经过这里到北方来。从山陕一带来的“西秦腔”，便自然会经过湖北演员的手，变成“湖广腔”（襄阳腔），再传播到湖南两广去。南边来的“二黄腔”与北边来的“西秦腔”，便自然会在这里汇合，经湖北演员的创造，把它们合在一起变成“南北路”（皮黄）。

李先生的这段话很好地阐释了汉调皮黄声腔承地理之便、融南北文化之精华的要义。

其次，汉剧西皮、二黄声腔的交汇，还体现为南北风格之异。北曲高亢激越，南曲舒缓雅静。西皮、二黄的风格正如清代乾隆年间叶调元的《汉口竹枝词》所云“急是西皮缓二黄”。正因西皮激越悲怆，故多表现愤怒、悲伤、控诉等题材、曲段；二黄舒缓雅静，则多表现人物抒情、雅致的场景。南北文化差异完美地体现于艺术内部风格的互补，确是皮黄艺人的伟大创造。

再次，汉剧艺人所创造的西皮、二黄的合流，在音乐形态上获得了对比与统一的完美平衡，体现出汉剧艺人融汇南北戏曲艺术优长的集体智慧。刘正维教授指出，皮黄声腔“既不像高腔、昆曲用那么多的曲牌来联唱，以致对比有余、统一不够；也不像梆子腔都唱一个腔调，统一有余、对比显欠；而是运用多种声腔的多种板式变化，将音乐的对比统一推到一个相对平衡的高度”。音乐风格、组曲形态与地域文化的艺术融会，很好地体现出汉派文化“融合多家、自成一家”的文化品格。

二、汉河派的鼎盛，总襄、荆、府、汉“四派”之汇

清初汉剧甫成，以城市集镇为据点，在湖北呈星罗棋布之态。汉剧史家扬铎先生在1912年发表的《汉剧丛谈》中将之归为四派。以沙市为根据地的“荆河派”，以襄樊为根据地的“襄河派”，以德安府为根据地的“府河派”，以汉口为根据地的“汉河派”，皆为汉剧之中坚。但在民国初年，“上列各派翘楚多同化于此派（指汉河派）”。确如扬先生所言，清末民初，汉口汉剧的兴盛，正是各地名角汇聚于汉口所致。1861年汉口开埠通商，经济得到了极大发展，吸引全省各地的戏曲艺人纷纷云集汉口。此前，汉剧襄、荆、府、汉四派，齐头并进，艺术各有所长；汉口开埠后，沙市的余洪元、余洪奎、名丑大和尚（李春森），通山的朱洪寿，黄陂的刘炳南，府河的吕平旺、高洪奎、喻俊卿、高海山、李春龙等，纷纷来到大汉口闯荡菊坛，以致民国初年汉口汉剧戏班就有二十余个，从业人员逾千人，甚至出现了十大行名角“三鼎甲”之盛。一末余洪元、刘炳南、胡双喜，二净朱洪寿、邱志奎、菊长胜，三生钱文奎、麻子红、高禄寿，四旦李彩云、瞿翠霞、小云霞，五丑李春森（艺名“大和尚”）、吕平旺、小连生，六外陈旺喜、陆晓珊、程双全，七小董金林、黄双喜、汪素云，八贴董瑶阶（艺名“牡丹花”）、小翠喜、小月红，九夫刘子林、董燮堂、郑金珊，十杂张天喜、江珠子、高洪奎。各地人才的汇聚，催生出民国时期前三十年汉剧的鼎盛局面。

三、汉剧之鼎新图变，成中西文化之汇

近代汉口九省通衢的地理位置，大大刺激工业经济和商品经济的发展，而长期置身于商品经济旋涡中的汉口人，逐渐培养、积淀出对商品信息乃至外界一切新事物反应灵敏的整体素质。这种素质推及到文化领域，便是具有普遍强烈的趋新意识。1915年纂修的《汉口小志》的一段话很能说明这一观点：

> 国人心理崇尚新剧，前新民所排之《大香山》，社会趋之若鹜；而大舞台之座殊觉冷淡。后大舞台排《潘烈士投海》与《情天恨》等剧，武汉人士亦喜趋之，而新民之座不觉顿减。可见人心世道好奇喜新，此其证也。

这种花样翻新、喜新厌旧的现象，正好说明与商品经济结缘后的汉口文化更新快、花样新的特点。

戏院新式布局，现代舞台，皆体现中西方戏剧观念在汉口的融合。1919年汉口新市场成立，它采用三面围起一面观看的西方镜框式舞台模式，从而标志着近代戏院代替了传统的茶楼、会馆而成为都市市民主要的休闲场所，同时也标志着汉口由私人娱乐或半公开娱乐观念向公开娱乐观念的转变。此后，汉口传统的茶园纷纷向新式戏院演化，1914年天仙茶园改名为天仙大舞台，1919年新民茶园改名美商大舞台，1921年山陕会馆戏台改名为正俗戏院，1927年共和升平楼改为共舞台，其他的老茶园丹桂、天一、清正等也改为凭票入场的戏院。由茶园向戏院转化的过程，构成了汉口娱乐业近代化进程的重要内容，也是“资本主义经济发展对近代都市生活方式的内在要求”。

发展连台本戏，引进新式机关布景，同样体现了都市人群对新式生活方式的需求。1935年长乐戏院老板张四维邀请吴天保、周天栋等人，

演出机关布景连台本戏《薛仁贵征东》数十本，场场爆满。继后，杨九龄、何鸣峰、黄鸣振、万盏灯等在共和舞台演出连台本戏《三门街》，演出效果很好。汉口戏院受上海的影响，大兴机关布景，力求华丽新奇，机关、灯光、烟火等相互配合，造成光怪陆离的舞台景象，很好地满足了观众猎奇逐新的心理需求。1949年的《罗宾汉报》曾有一篇宣言机关连台本戏的广告：

> 美成大戏院为谋求汉剧艺术改良演出之推进，从事革新一贯陈腐面目，并奠定汉剧之新基础。其第一剧本，为清代史实侠义名剧《血滴子》，请由《民言报》编辑郭小枫编导，采取电影手法，话剧作风，技巧特出，别出心裁。全剧壮烈哀艳，恐怖惊奇；益以闵村社之布景机关，使用电流活动，当场变景，并增聘武行，加强开打场面。

实际上，机关布景正是中国戏曲学习西方戏剧重写实、重科技布景的产物，它与中国戏曲重写意、重虚拟的特征，渐行渐远。然而，汉口在民国前期新式戏院的设立，机关布景和连台本戏的兴起，尽管未能挽救其颓败的趋势，却从侧面反映出汉口作为国际大港口所具有的融汇中西文化之功能。

绾结而言，大江大河大武汉南北通衢的优越地理位置成就了汉剧的艺术高度，也熔铸出汉剧兼容南北戏曲艺术菁华、自成一家的融通自信的品格。然而，在当下戏曲发展的困境下，汉剧如何既谨持传统又坚持创新，走出一条有自身特色的发展之道，的确是所有关心汉剧的人士应该认真思考的课题。

重要参考文献

一、古籍类

[明]郎瑛：《七修类稿》，上海书店2001年版

[明]屠隆：《白榆集》，《续修四库全书》第1359册

[明]袁中道著，钱伯城笺校：《珂雪斋集》，上海古籍出版社1989年版

[明]顾起元：《客座赘语》，中华书局1987年版

[明]张瀚著，盛冬铃点校：《松窗梦语》，中华书局1985年版

[明]冒襄：《同人集》，《四库全书存目丛书》集部第385册

[清]刘廷玑著，张守谦校点：《在园杂志》，中华书局2005年版

[清]刘献廷：《广阳杂记》，中华书局1957年版

[清]李斗：《扬州画舫录》，中华书局1960年版

[清]吴长元：《燕兰小谱》，张次溪辑录：《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年版

[清]昭梿撰，何英芳点校：《啸亭杂录》，中华书局1980年版

[清]钱泳：《履园丛话》，中华书局1979年版

[清]杨懋建：《长安看花记》，《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年版

[清]张际亮：《金台残泪记》，《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年版

[清]留春阁小史辑：《听春新咏》，《清代燕都梨园史料》，中国戏剧出版社1988年版

[清]范锴撰，江浦等校释：《汉口丛谈校释》，湖北人民出版社1999年版

[清]杨静亭：《都门纪略》，道光二十五年初刻本

[清]谢章铤：《赌棋山庄词话》，《词话丛编》，中华书局1986年版

[清]董桂敷撰，李经天、李珠点注：《紫阳书院志略》，湖北教育出版社2002年版

[清]焦循：《花部农谭》，《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1959年版

[清]焦循：《剧说》，《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1959年版

[清]崇彝：《道咸以来朝野杂记》，北京古籍出版社1983年版

[清]张祥河：《关陇舆中偶忆编》，雷瑨编：《清人说荟》，上海文艺出版社1990年影印本

[清]震钧：《天咫偶闻》，北京古籍出版社1982年版

二、著作类

[日]水野幸吉著，刘鸿枢、唐殿薰、袁青选译：《汉口》，上海昌明公司1908年版

扬铎：《汉剧史考》，上海商务印书馆1915年版

王梦生：《梨园佳话》，商务印书馆1915年版

张鹏飞：《汉口贸易志》，华国印书局1918年版

钱热储：《汉剧提纲》，汕头印务铸字局印刷1933年

徐凌霄：《皮黄文学研究》，世界编译馆北平分馆1936年版

[日]青木正儿著，王古鲁译：《中国近世戏曲史》，上海商务印书馆1936年版

王芷章：《腔调考原》，《清代伶官传》，北平中华印书局1936年初版

华连圃：《戏曲丛谭》，上海商务印书馆1937年版

欧阳予倩编：《中国戏曲研究资料初辑》，中国戏剧出版社1957年版

扬铎：《汉剧传统剧目考证》，武汉市文联戏剧部、武汉汉剧院艺术室编印1958年

周贻白：《中国戏剧史讲座》，中国戏剧出版社1958年版

周贻白：《中国戏曲论集》，中国戏剧出版社1960年版

武汉汉剧院研究室编：《汉剧十大行唱腔选集》，1961年12月内部编印

湖北省楚汉剧改革座谈会编印：《汉剧演唱资料》，1977年12月内部印刷

张庚、郭汉城主编：《中国戏剧通史》，中国戏剧出版社1981年版

武汉市文联戏剧部、武汉汉剧院艺术室编：《汉剧表演艺术》，1981年12月内部印刷

湖北汉剧研究室编：《汉剧艺术研究——音乐改革论文集》，1984年5月内部印刷

孟繁树、周传家编校：《明清戏曲珍本辑选》，中国戏剧出版社1985年版

刘小中、郭贤栋：《湖北汉剧历史考察文集》，1986年5月内部印刷

刘小中、郭贤栋：《汉剧史研究》，武汉市艺术研究所编印，1987年印刷

李金钊：《汉剧音乐漫谈》，上海音乐出版社1987年版

陈伯华口述，邓家祺、黄靖整理：《陈伯华舞台艺术》，上海文艺出版社1988年版

刘国杰：《西皮二黄音乐概论》，上海音乐出版社1989年版

黄靖、夏光明编选：《汉剧小戏考》，上海文艺出版社1991年版

颜长珂、黄克主编：《徽班进京二百年祭》，文化艺术出版社1991年版

廖奔：《中国戏曲声腔源流史》，台北贯雅文化事业有限公司1992

年版

流沙：《宜黄诸腔源流探》，人民音乐出版社1993年版

于质彬：《南北皮黄戏史述》，黄山书社1994年版

王俊、方光诚：《湖北戏曲声腔剧种研究》，中国戏剧出版社1996年版

王远廷：《闽西汉剧史》，海潮摄影艺术出版社1996年版

雷梦水等编：《中华竹枝词》，北京古籍出版社1997年版

刘小中：《汉剧史料》，《湖北文史资料》1998年第一、二合辑

陈天国：《潮州音乐研究》，花城出版社1998年版

武汉历史地图集编纂委员会编：《武汉历史地图集》，中国地图出版社1998年版

皮明庥等：《汉口五百年》，武汉出版社1999年版

徐明庭辑校：《武汉竹枝词》，湖北人民出版社1999年版

罗福惠：《湖北通史·晚清卷》，华中师范大学出版社1999年版

扬铎：《汉剧在武汉六十年》，中国档案出版社2001年版

徐慕云：《中国戏剧史》，上海古籍出版社2001年版

黄靖编：《陈伯华表演艺术文集》，中国戏剧出版社2001年版

余文祥：《楚剧进城一百年》，中国档案出版社2001年版

《俗文学丛刊》（109—111册楚曲卷），台湾新文丰出版公司2002年版

王葆心著，陈志平等点注：《续汉口丛谈》，湖北教育出版社2002年版

李志高、朱天福、江东编：《汉皋三丑》，武汉出版社2003年版

余洁清：《余洁清戏曲论文集》，香港天马出版有限公司2004年版

扬铎、扬宗珙：《汉剧丛谈与续汉剧丛谈》，中国档案出版社2004年版

傅才武：《近代化进程中的汉口娱乐业（1861—1949）》，湖北教育出版社2005年版

殷增涛主编：《2005年武汉文化发展蓝皮书》，武汉出版社2005年版

北京市艺术研究所、上海艺术研究所：《中国京剧史》，中国戏剧出版社1996年版

钱德苍编：《缀白裘》，中华书局2005年版

王芷章：《京剧名艺人传略集》，见《中国京剧编年史》附录，中国戏剧出版社2003年版

[美]罗威廉：《汉口：一个中国城市的商业和社会（1796—1889）》，中国人民大学出版社2005年版

涂文学：《文化汉口》，武汉出版社2006年版

朱家溍、丁汝芹：《清代内廷演剧始末考》，中国书店2007年版

周贻白：《中国戏剧史长编》，上海书店出版社2007年修订本

徐明庭等辑校：《湖北竹枝词》，湖北人民出版社2007年版

[美]罗威廉：《汉口：一个中国城市的冲突和社区（1796—1895）》，中国人民大学出版社2008年版

[日]波多野乾一：《京剧二百年之历史》，《民国京昆史料丛书》

（第3辑），学苑出版社2008年影印本

齐如山：《京剧之变迁》，辽宁教育出版社2008年版

陈志勇：《广东汉剧研究》，中山大学出版社2009年版

方月仿：《汉剧纵横谈》，武汉出版社2010年版

刘剀：《晚清汉口城市发展与空间形态研究》，中国建筑工业出版社2010年版

哲夫、余兰生、翟跃东：《晚清民初武汉映像》，上海三联书店2010年版

杨德萱：《汉剧图文志》，湖北美术出版社2012年版

朱伟明、陈志勇主编：《汉剧研究资料汇编（1822—1949）》，武汉出版社2012年版

丘慧莹：《清代楚曲剧本及其与京剧关系之研究》，花木兰文化出版社2012年版

湖北省博物馆编：《楚腔汉调——汉剧文物图说》，湖北人民出版社2013年版

郑维维：《社会史视角下的汉剧（1912—1949）》，人民出版社2015年版

朱伟明、陈志勇、孙向峰：《汉剧史论稿》，人民出版社2016年版

三、论文类

欧阳予倩：《谈二黄戏》，《小说月报》1927年6月号

齐如山：《中国戏剧源自西北》，北平国剧学会编《戏剧丛刊》第1期，1931年

杜颖陶：《二黄来源考》，《剧学月刊》第3卷第8期，1934年6月

周贻白：《谈汉剧》，欧阳予倩编《中国戏曲研究资料初辑》，中国戏剧出版社1957年版

冼玉清：《清代六省戏班在广东》，《中山大学学报》1963年第3期

肖致治：《汉口租界》，《武汉大学学报》（哲社版）1978年第4期

颜长珂：《读<新镌楚曲十种>》，《长江戏剧》1981年第3期

王绍猷：《黄陂访问记》，陕西艺术研究所编《秦腔研究论著选》，陕西人民出版社1983年版

张九：《关于西皮腔的起源与发展》，《中央音乐学院学报》，1984年第4期

苏移：《汉戏进京和对京剧形成所起之作用》，湖北省戏剧工作室编《戏剧研究资料》第13期，1984年10月内部印刷

潘仲甫：《皮黄合流浅谈》，《戏曲研究》第16辑，文化艺术出版社1985年版

刘正维：《二黄腔论源》，《音乐研究》1986年第1期

钟清明：《咸宁地区戏曲史料调查报告》，湖北省戏剧研究所编《戏剧研究资料》第15辑，1985年

束文寿：《清乾隆年二黄源流考》，《戏曲艺术》1991年第1期

杨璞：《地方戏、地方性、地方音》，《黄梅戏艺术》1992年第1期

丁汝芹：《关于“皮黄合流”一说的疑问种种》，《戏曲艺术》1993年第2期

黄金周：《汉口的旧剧场》，《武汉文史资料》1994年第2期

方光诚、王俊：《米应先、余三胜史料的新发现》，《湖北戏曲声腔剧种研究》，中国戏剧出版社1996年版

周笑先：《浅谈汉调在京剧形成中的历史作用》，翁思再主编《京剧丛谈百年录》，河北教育出版社1999年版

刘正维：《从谭腔看汉调的划时代贡献》，《天津音乐学院学报》1999年第1期

方月仿：《汉剧发展的三个重要时期》，《戏剧之家》1999年第6期

海震：《西皮腔渊源形成新探》，《戏曲研究》第56辑，中国戏剧出版社2001年版

颜长珂：《<春台班戏目>辨证》，《中华戏曲》第26辑，文化艺术出版社2002年版

王安祈：《关于京剧剧本来源的几点考察——以车王府曲本为实证》，《中华戏曲》第27辑，文化艺术出版社2002年版

陆刚健：《汉剧在重庆》，《艺术》2003年第3期

束文寿：《陕西有两个秦腔》，《戏曲艺术》2004年第2期

扬宗珙：《湖北汉剧皮黄合奏考》，《汉剧丛谈与续汉剧丛谈》，中国档案出版社2004年版

方月仿：《质疑“京剧声腔源于陕西”》，《中国戏剧》2005年第2期

金芝：《束文寿先生<论京剧声腔源于陕西>读后感》，《中国戏剧》2005年第2期

海震：《“二簧”初义及二簧腔形成地辨析》，《戏曲艺术》2005年第3期

方月仿：《汉剧名“末”贾振南》，《武汉文史资料》2005年第12期

苏子裕：《“京剧声腔源于陕西”质疑》，《戏曲研究》第68辑，文化艺术出版社2005年版

束文寿：《二黄腔是早期秦腔的主要声腔》，《中国戏剧》2005年第12期

姚伟钧、傅才武、李爱国：《近代传统戏剧演进过程的经济学解读——以汉剧、楚剧等为例》，《华中师范大学学报》（人文社会科学版）2006年第4期

郭贤栋：《湖北汉剧艺人与近代革命运动》，《武汉文史资料》2006年第11期

丘慧莹：《清代楚曲剧本概说》，《戏曲研究》2007年1期

陈志勇：《徽班汉伶米应先生平及家世考——兼论米应先对京剧形成的贡献》，《戏曲艺术》2007年第2期

张刚：《粤剧与汉剧关系初探》，陈守仁编《粤剧音乐的探讨》，香港粤剧研究，2007年版

胡汉宁：《楚调“皮黄合奏”成因及其传播》，《戏曲研究》第72辑，文化艺术出版社2007年版

朱天福、高翔：《汉剧“八百出”——非物质文化遗产保护研究之一》，《艺坛》2009年第1期

陈志勇：《皮黄声腔入潮时间、路线考》，《文化遗产》2009年第2期

胡非玄：《近代汉口狎优之风及其对汉剧发展的影响》，《戏曲艺术》2010年第2期

郑传寅：《地域性·乡土性·民间性——论地方戏的特质及其未来之走势》，《湖北大学学报》（哲学社会科学版）2010年第6期

朱伟明：《汉剧与中国戏剧史的雅俗之变》，《湖北大学学报》（哲学社会科学版）2010年第6期

孙向锋：《论汉剧对明清传奇的继承与发展》，《湖北大学学报》（哲学社会科学版）2010年第6期

陈志勇：《汉剧百年研究史：历史、现状与反思》，《湖北大学学报》（哲学社会科学版）2010年第6期

陈志勇、朱伟明：《汉剧对京剧形成的独特贡献》，《武汉大学学报》（人文科学版）2013年第1期

郭莹、郑维维：《汉剧与民国时期汉口社会生活》，《光明日报》2013年1月24日

陈志勇：《明末清初“楚调”的兴起及其腔调的衍化》，《中山大学学报》2015年第1期

郑传寅：《论近代戏曲的发展历程与主要特点》，《湖北大学学报》（哲社版）2016年第1期

朱伟明、魏一峰：《汉口的都市化与汉剧演出形态之嬗变》，《湖北大学学报》（哲社版）2016年第1期

陈志勇：《明代湖北地区戏剧文化史料考释》，《湖北大学学报》（哲社版）2016年第1期

三、民国报刊

《江声日刊》

《汉口市民日报》

《汉口导报》

《汉口大中华日报》

《汉口新闻报》

《汉口中西报》

《汉口大汉报》

《汉口民国日报》

《江汉晚报》

《楚声日报》

《楚声报》

《大楚报》

《建国晚报》

《镜报》

《抗战戏剧》

《罗宾汉报》

《申报》

《上海民国日报》

《顺天时报》

《十日戏剧》

《太阳灯》

《武汉日报》

《新汉口日报》

《戏世界》

《戏剧旬刊》

《戏剧月刊》

《壮报》

四、硕、博学位论文

李俊：《清末民初汉口音乐生活初探》，武汉音乐学院音乐史硕士毕业论文，2006年

包小慧：《论汉剧的审美价值——通过汉剧旦角女腔论汉剧之美》，武汉音乐学院硕士学位论文，2006年

代亚松：《茶馆与近代汉口的文化社会生活》，华中师范大学中国近现代史硕士毕业论文，2007年

孙思：《汉剧京胡音乐研究》，武汉音乐学院硕士毕业论文，2007年

赵先政：《汉剧传承发展与保护研究》，上海戏剧学院博士学位论文，2008年

曾纯：《汉剧三国戏研究》，湖北大学硕士学位论文，2011年

杨葵葵：《汉剧<二度梅>研究》，湖北大学硕士学位论文，2012年

马素芬：《汉剧大师陈伯华表演艺术研究》，湖北大学硕士学位论文，2013年

柯琦：《汉剧脚色体制研究》，湖北大学硕士学位论文，2013年

魏一峰：《汉剧演出史研究》，湖北大学博士学位论文，2016年

五、志书、辞书、丛书

湖北省文化局编：《中国地方戏曲集成·湖北省卷》，中国戏剧出版社1958年版

《湖北地方戏曲丛刊》，湖北人民出版社1959年版

武汉地方志编纂委员会编：《武汉市志》，武汉大学出版社1999年版

湖北省地方志编纂委员会编：《湖北省志·人物志稿》（1至4卷），光明日报出版社1989年版

《中国戏曲志·湖北卷》，文化艺术出版社1993年版

《中国戏曲志·福建卷》，文化艺术出版社1993年版

邓家琪主编：《汉剧志》，中国戏剧出版社1993年版

《中国戏曲音乐集成·安徽卷》，中国I S B N中心1995年版

齐森华等编：《中国曲学大辞典》，浙江教育出版社1997年版

《中国戏曲剧种大辞典》，上海辞书出版社1995年版

后 记

冥冥之中，这辈子和汉剧总有一种割舍不断的缘分。外婆家在武汉，小时候跟着外婆去武汉及周边走亲戚，总会接触到汉剧。年少懵懂无知，只是依稀记得舞台上漂亮的女角和豪迈的大花脸，至于唱什么、演什么，早就没有印象了。深植心中的这份尘封记忆，却会在某个特殊的节点被唤醒。2005年选择戏曲研究重镇中山大学中文系攻读博士学位，导师康保成先生对刚入校不久的我说："你来自湖北，就研究广东的汉剧吧，看看广东汉剧和湖北汉剧有什么关系。"我毫不迟疑地应允下来。于是，博士论文以《广东汉剧研究》为题展开，通过三年的田野调查、文献收集和写作修订，顺利完成了学业。后来又在康老师的推荐下，博士论文交由中山大学出版社付印了。由于反反复复多次校订，令人极为疲乏，有很长一段时间都觉得这本小书"面目可憎"，不想触碰，也以为这辈子与汉剧的缘分就此终结。

殊不知回到湖北一所地方高校工作，我的硕士导师、湖北大学朱伟明教授以"汉剧发展历史与艺术形态研究"为题申请国家社科基金（艺术学）课题，2009年立项后，邀请我加入课题组，从此与汉剧的缘分再次接续起来。是年冬月，我三赴武汉各大图书馆查询民国时期的报章和相关地方文献，既有暖冬的下午在武汉大学樱园老图书馆翻阅民国旧报纸的静谧，也有恰逢大雪在武汉市图书馆跺足查阅胶卷的酷寒。每日来馆最早，离馆最晚，时间一长和图书管理员都熟络起来，却因长时间盯看胶卷把眼睛看得红肿，点点眼药水、乜斜着眼睛坚持在开馆日继续工

作。现在想起来，这份坚守十分值得。后来，在朱伟明教授的筹划下出版了96万字的《汉剧研究资料汇编（1822—1949）》，基本将民国时期汉剧的相关资料汇集起来，大大方便人们对汉剧资料的利用，真正将汉剧研究工作向前推进了一步。2016年10月，我和朱伟明教授、孙向峰博士等人合著的《汉剧史论稿》（50万字）也出版了，并请序于康保成教授。和汉剧的缘分，也因这两部著作的出版向前延伸着。

2011年我又回到博士培养单位中山大学中文系任教，回到博士导师康保成教授身边继续问学。2014年康老师以“新加坡藏‘外江戏’剧本的搜集与研究”为题获得国家社科基金重点课题立项，先生认为我的博士论文是以广东汉剧为研究对象，而分布在粤东的“外江戏”即是后来广东汉剧的前身，吸收我加入课题组。次年暑期又随康老师一起前往新加坡访问，搜集藏于新加坡国立大学、国家图书馆、国家档案馆的外江戏剧本，全面掌握了这批民国年间过录于新加坡的珍贵戏曲文献。为完成相关研究任务，我又重捡过去据有的资料，收集新的文献，撰写学术论文。这份难得的学术经历，又将断续很久的广东汉剧因缘重拾起来。令人感叹的是，一本博士论文联系起湖北汉剧和广东汉剧两个剧种，连缀起硕士导师和博士导师的两项国家课题，并将儿时的戏曲启蒙、牵负的乡土情愫与后来的学术经历贯串起来，这种看似无意间的结果，何尝又不是一种因缘际会呢？

与汉剧的缘分还在延伸。2016年春夏之交又收到朱伟明教授的电邮，推荐我加入由刘祯研究员主编的“中国戏曲艺术与地方文化”丛书课题组，负责《汉剧与汉派文化》的撰稿工作。坦率而言，由于个性的缘故，在学术上专注力不够，总喜欢“打一枪换个地方”，似乎觉得汉剧的研究已经持续关注十余年，兴趣有所衰减，加之从“汉派文化”的角度研究汉剧，资料不够，一时间难以措手。后来在朱伟明老师的鼓励下，逐步展开研究工作。朱老师和刘祯老师都认真审阅了写作提纲，提出了一些具体的修改意见，指明写作的大方向。初稿甫成，即求正于朱伟明教授，朱老师又提出不少修改意见，有些已改正，有些则力有不逮，只能

以俟来日。

这本书不少材料都取自“汉剧发展历史与艺术形态研究”课题的相关研究成果，一些地方已经难以辨识是自己执笔还是课题组其他成员所撰写，可能存在注释不详的情况。这是需要在此作出说明的。此外，由于写作时间紧，任务重，加之对武汉文化未有切身体味，尤其是对近代汉口都市化进程素无研究，研究汉剧与汉派文化之间的关系，在写作过程中时时感觉到困难。现在本书虽然勉力完成，但文中肯定存在不少错误，敬请汉剧研究者和业内方家多予指教。

陈志勇

丙申仲秋于中山大学中国非物质文化遗产研究中心



中国戏曲艺术与地方文化丛书 主编 刘祯

秧歌戏与乡村女性

江棘 著

江苏人民出版社

版权信息

书名： 秧歌戏与乡村女性

作者： 江棘

出版社： 江苏人民出版社

出版时间： 2020-04-01

ISBN： 9787214242181

目录

总 序

中国戏曲具有悠久的历史、独特的魅力和深厚的群众基础，是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体。近年来，习近平总书记把弘扬优秀传统文化提到一个新的高度。2015年7月国务院印发了《关于支持戏曲传承发展的若干政策》，强调“坚持扬弃继承、转化创新，保护、传承与发展并重，更好地发挥戏曲艺术在建设中华民族精神家园中的独特作用”。戏曲的传承、保护与发展是一项系统工程，是现在和未来包括“十三五”期间文化发展的重要内容。中国戏曲是极具魅力的表演艺术，这种魅力在于它与观众的密切性，遂多须臾难舍之情；这种魅力还表现为中国戏曲所具有的生命力，古希腊、古罗马戏剧仅存斑驳风蚀的剧场残石断壁，古印度梵剧也遗响难觅，世界三大古老戏剧文化中，只有中国戏曲顽强地活在舞台上，活在观众中，这才是真正的艺术，穿越时空而魅力不减。中国戏曲有它的发展规律，繁衍滋长、起落更迭、此消彼长、雅俗交替，终至花部乱弹，各地方戏剧种遍地开花，浸入社会的每个角落、每处细胞，荷载着文化思想和道德教化的使命担当。

“百花齐放”使戏曲获得新生，进入21世纪以来的非遗保护和对弘扬优秀传统文化的倡导，使得作为非遗保护对象的戏曲再次启航，不断丰富百姓的精神生活，回归民间民俗，体现传统的厚重与隽永，承载现实的使命和责任。据原国家文化部2017年12月26日全国地方戏曲剧种普查数据，截至2015年8月31日，全国共有348个剧种。这个统计数字令人振奋，是2001年5月18日昆曲艺术被列入联合国教科文组织非遗代表作以

来，特别是国家启动和实施非物质文化遗产保护措施的一个重要指标。

“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划和编撰，正是基于这样一种深邃和广大的背景，是贯彻和落实上述国家目标而做的尝试和努力。本丛书以体现戏曲的地方性、民间性为宗旨，以颇具特色的地方戏为切入点，找到它与传统文化、地方文化、民俗文化、宗教文化之间历史联系的最佳透视角度，在突出戏曲艺术地方色彩的同时，挖掘、展示它与传统文化、地方文化的历史渊源和精神内涵，让人们真正了解、认识非物质文化遗产——戏曲的历史形态和现实生态面貌，从而更具体、直观和深刻地认知我们的传统文化和地方文化，并关注传统戏曲向现代戏曲的文化转型，着眼社会和学界共同关注的问题，力求从不同的角度，全面、系统地反映地方戏曲剧种和地方文化的不解之缘和最新研究理念。

有别于以往专注于对戏曲本体的研究，该丛书的视角是文化。我们知道，每个剧种有其鲜明的地域特色，它的孕育和形成是地方文化和艺术交流融合的产物，是历史的凝结，是地方艺术，也是地方文化，是地方文化活态的一张名片，因而极具历史价值、文化价值和艺术价值。文化视角可以让我们从一个更为广阔和深刻的维度，去剖析、认识和理解戏曲剧种和戏曲艺术。考虑到以往人们对小剧种和民间戏剧的忽略，以及它们在非物质文化遗产中的价值和意义，我们在挖掘大剧种有特色选项的同时，对小剧种和民间戏剧给予了更多关注。

本丛书主要的着眼点和期待实现的创新性体现为：

一、确立和回归戏曲的文化属性。戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。以前人们的研究，多关注它的艺术特性，这固然是戏曲的重点和本体，但缺乏对剧种整体的文化认识。戏曲剧种在走向精致化的同时，也走向了狭隘。对于地方剧种，文化是其第一属性，本丛书的视角就是恢复和重建对戏曲这一根本属性的理解。

二、真正认识戏曲的民间本质。戏曲是一种舞台艺术，也是一种大众艺术，是这两种艺术的叠加。在非遗保护之前，我们更看重前者、强化前者，这造成戏曲发展某种程度的舍本逐末，远离民间，远离观众，致使戏曲危机不断。而无疑，民间才是哺育戏曲的沃土。

三、剧种之别，不仅是艺术的、表演风格流派和音乐方言的，更是文化的，尤其是地方文化。地方文化对于剧种的形成和剧种风格特色的确立，具有深层的、精神性指标价值，对戏曲和剧种的文化读解，会有一种比较全面、系统的文化生态视野和宏观把握。

四、一个剧种与地方文化的关系不是单一的，而是复合多元的。但无疑，属地文化与此剧种的关系最具代表性，应该以属地文化为论述主体，兼涉其他文化，客观反映其与该剧种的关系，而非选择性地有意拔高或贬抑，应该是该剧种与属地文化及其他文化的共生共融。

本丛书力图兼顾学术与通俗、戏曲与文化、历史与现状、民间与文人、专业与普及，作者均为在该剧种领域有专业研究成果的学者，以青年学者为主。他们思想活跃，学术功底扎实，既有丰厚的文献基础，又有专业精神和开阔的文化视野，依托学术研究之基础，深入浅出，雅俗共赏，旨在为国内外读者奉上一套较为全面反映中国戏曲剧种和地方文化精神内涵的高质量文化丛书，架起一座非专业人士、普通读者走向戏曲艺术的“津梁”。

刘 祯

2018年7月于北京

前 言 秧歌小戏·书写女性与女性抒写

无论中外古今，在人类的书写史上，女性似乎占据着永恒而不可撼动的地位。别的先不说，在最具有“原型”意义的文学作品——童话中，她们的地位不仅是稳固的，且往往是超绝的。不过，回忆一下那些在无数幼小心灵中，播下性别认知启蒙种子的经典童话女主人公形象，我们不难发现诸多共通点：她们总是有着超出常人的美貌优雅、教养不凡，她们是柔顺的、善良的，如白纸般纯洁、简单，毫无心机，热爱幻想又与世无争。你是否曾经面对着蒙童稚子的发问而语塞：为什么白雪公主、灰姑娘、小人鱼公主、拇指姑娘……这些好公主们都失去了妈妈呢？是的，虽然她们总是有着自己无法选择的苦难命运和遭遇，却又都会因天降的救星（王子/爱情）而解决了一切难题……

沉浸在童话中的小女孩们终会长大，会明白，童话中的“她们”只是被书写者——当然你也可以说，西方世界女性对于平等、解放的追求和实现也是颇为晚近并仍在进行中的事业，那些经典小公主们“非常规”的悲苦身世和惹人怜爱的“人设”，也可以视作是以一己之身为广大同胞受难的集中代言。不过，这一层深意的读出毕竟颇费周章。况且，对于更多不那么美貌，性情也不那么“纯洁完美”的人而言，古老童话中受难必臻福境的这碗“鸡汤”，真的就那么“治愈”吗？不仅仅是那些可怜可爱、否极泰来的“好女孩”“小公主”，还有影视荧屏中流行的女性明星偶像和女主角“人设”，以及被世界各地女孩怀抱的妖娆性感的芭比娃娃玩偶……多少本不合常情的非常事项，多少书写者欲望的投射，在成为文

学“母题”和市场赢家的同时，也成了某种性别想象和规训的必要条件；在女性作为客体被凝视、被想象、被书写的历史中，女性自我抒写的丰富性、可能性，亦在被不断地压抑。

在伦理秩序谨严、女性所受压抑深重的中国，自然更不乏对于女性的书写和来自内外的各种规训。卷帙浩繁的女则、女诫、女德、家训、闺箴、列女传……多则多矣，可是这些在漫长岁月中早已成为女性自我规训的准则与榜样，相比起一个个曾经来过这个世界并努力伸展自己根系和枝叶的鲜活生命，又显得那么枯淡空疏。被永恒地书写着的中国女性，却似乎很少获得自我抒写的契机。日本学者木山英雄说道：

> 古往今来，女性在中国诗坛上都不怎么活跃。特别是士大夫的文学，在以特权性文人及其候补者乃至落伍者的或积极或消极的感怀为有限动机的正统诗方面，少有女性作家出现也是没有办法的事情。即使是在“声色歌舞之间”开拓了近世缠绵私情领域的词（填词）之世界中，宋代李清照那样的烁星也只是例外中的例外……以“诗国”自称的这个国家，女性在诗歌方面的身影真是少得可怜……

自然，“烁星”只有在黑暗的天幕中才能熠熠生辉。但有时，正如同对于身处地球的我们而言，遥远银河系外即便是浩瀚星空，比起为数寥寥的近地烁星，也更难被常人捕捉。自身视野的局限也让我们忽视了那些边缘或更深邃的所在。在那里——或是木山先生所说的文人“诗国”之外，女性将生命的伤痛与神采融于针织刺绣、裁衣做饭、剪纸吟歌的日常和质朴审美中，无论是在奇特如斜菱蚊脚般的女书文字世界，还是在平凡粗简又飞扬的广场舞蹈里，我们都能依稀辨其光华。

当然，还有戏曲。

长久被视为小道的戏曲，在通俗甚至是所谓“异端”中，包孕着丰饶的民间情感伦理，承载着我们的文化母体中备受推崇的生命意义和价值维度。在今天，戏曲被不少人视为曲高和寡的传统文化之“粹”，而令它历经艰难仍能够葆有健旺活力，顽强生存至今的精义，恰是在其“不粹”。心口相传，大浪淘沙，却淘不掉那个非奇不传又曲尽人情的戏中世界、那些怪怪奇奇与世道人心的绝妙组合。

“在任何时代，正统教化的道气愈重，人们对于通俗文艺的兴致也就愈浓，更喜其不惮以对正统和尊者不恭敬的方式打破沉闷，使得人间活泼起来。”女性与戏曲的缘分，也因此紧张而微妙。丁淑梅在梳理古代禁毁戏曲史料时指出，历朝历代都有禁止女性演戏、看戏的训言闺箴、官方公文、女德女教，“然而，戏剧的受众中，尤其是明清以后的演剧活动中，的确存在一个庞大的女性观剧群体。举凡演戏，妇女相约联袂、空巷往观的情形，在清代后期越来越多，‘自光绪季年以至宣统，妇女之入园观剧，已相习成风矣’。明清以后的妇女为什么如此热衷看戏？因为观剧为妇女提供了一种前所未有的开放的生活空间，可以让女性从被幽闭、被歧视的卑屈境遇中暂时摆脱出来，获得一种心性的解放、自我的确认和社会地位的认同”，“禁止妇女观剧，而女性恰恰身临戏场唤醒了生命的激情和自我意识，即被羞辱封禁而不止”。这段论述及其前后文主要针对的戏文对象是《西厢记》《牡丹亭》《娇红记》《玉簪记》等文人之作，语句中所提到的“心性解放”“自我确认”和“生命激情与自我意识”的“唤醒”，自然也更容易令我们想到的是因读演《牡丹亭》而伤心断肠的冯小青、商小伶和娄江女子俞二娘，或者还有沁芳亭上、梨香院畔的林黛玉这些雅致如兰的情女、才女。然而，不可能“挑灯闲看牡丹亭”也写不出“冷雨幽窗不可听”的更多平凡、劳苦的女子们，她们是否也会在某一个时刻与戏文中的世界深深交感，获得过“人间亦有痴于我”的宣泄与慰藉？

答案是肯定的。只是唤醒、抒发了她们内在心性与自我、令她们得以片时舒展的那个戏文世界，样貌更平凡，姿态更谦卑，性情也更富人间味、烟火气。正如张炼红所言：

> 传统戏让我们体会到，生活的意义感和价值感渗透于文化传统，传统必得落实于具体社会生活……另一方面，中国戏曲之地方性及其本土性，则在地方戏活动中体现出特殊而重要的人文价值：因其芜杂、多元、常变动，且因时时处处凭靠着地方生活实体，紧贴着人情物理，常中生变，变中有常，故能涵括人世间的丰富和矛盾，并随着世代相承的演出和再现，使人不断返观自身更真实的生存状态，感受到其中细腻活泼的情感表达形式，亲近到生活的多种情趣和多样价值，从而更能延续人类视野的丰富与完整。

地方戏看似平常、琐碎，乃至落入俗套，但此中显示的世俗生活能量之强大，虽不足以直接抗衡占统治地位的意识形态，却能以生活实体不易拘管的灵活与庞杂，更以民众在地实践得来的切身经验，而对各种形式的强暴和制约产生相当的拨动和破解，无形中就对统治意识形态的渗入和运作造成某种设限，于是帮助具体活泼的生命在各种严整的大观念、大叙事下获得更多空隙，更可让人自由呼吸。

这样的地方戏，不及很多大戏严整精致，但是却自有其更熨帖入理同时也是更深刻之处。其中，以秧歌、花鼓、采茶等为代表的民间小戏，是清代以来普通民众也是底边女性最亲切熟悉的。它与乡村、与民间日常深入互动，并在这种互动与浸润中体现出来自最底层草根厚土对于一粥一饭的现实入微关切，对于苦难的坚忍担当和共同体内部的寒暖相恤，对于自由、正义的坚韧寻求，等等。而贯穿这些的，还有一股强烈、热情、原始的生命冲动。不难发现，相比很多富于教化意味的忠臣义士题材，民间小戏更偏爱男女之情和家长里短，偌大一部《水浒》，也许只有“挑帘”“杀惜”等不多几出能得到乡民始终不渝的青睐。也就难怪，在本来被视为小道的戏曲中，以抒写两性情怀为基点的民间小戏更难以为精英统治阶层所容了。而毫不意外的是，对此类小戏最常见的“淫戏”挞伐，其语锋所向，女性又是首当其冲。例如，在清代《钦定大清会典则例》《钦定吏部处分则例》《台规》《定例成案合钞》等文献、法令中，多处记载有“严禁收容秧歌妇女及堕民婆”、“严禁秧歌妇女及女戏游唱”的禁令、条目。规定“凡秧歌脚堕民婆，令五城司坊等官尽驱回籍毋令潜住，京师若有无籍之徒将此等妇女容隐在家因与饮酒者，职官照挟妓饮酒例治罪，其失察地方官照例议处”、“民间妇女中有一等秧歌脚堕民婆及土妓流娼女戏游唱之人，无论在京在外，该地方官务尽驱回籍。若有不肖之徒，将此等妇女留容在家者，有职人员革职，照律拟罪。其平时失察窝留此等妇女之地方官，照买良为娼，不行查拿例罪俸一年”，实不可谓不苛；光绪十四年拳石斋刊山西忻州、直隶州知州桐城方戊昌著《牧令经验方》言“秧歌原是南省种稻插秧农夫所歌，虽俗词俚语，颇有道理，乃北省并不种稻，并不插秧，大兴秧歌，无非淫词亵语，为私奔私约者曲绘情欲，寡妇、处女入耳变心，童男亦

凿伤元真，于风俗人心大有关系。晋省逢年逢节，寡廉鲜耻、游手好闲之人，装扮男女，沿村走路混唱，老少男女若狂，趋走观听，最为可恶……”，矛头亦首指“寡妇、处女”；而清乾隆间的松江掌故——“花鼓戏不知始于何时。其初乞丐为之，今沿城乡搭棚唱演淫俚歌谣，丑态恶状，不可枚举。初村夫村妇看之，后则城中具有知识者亦不为嫌。甚至顶冠束带，俨然视之，殊可大谑。余今年五十有四，当二十岁外犹未闻也。或曰，兴将二十余年。或曰，某村作戏，寡妇再醮者若干人；某乡演唱，妇女越礼者若干辈。后生小子，着魔废业，演习投伙，甚至染成心疾歌唱发癫”，虽近于猥谈，其间所流露出的优越与刻薄，尤其是对于妇女看戏的恶毒“诅咒”，也算得上穷形尽相。即便如此，这并不妨碍这些小戏在乡村的大姑娘小媳妇中间口口相传，代代相传。我的身边有这样一个例子：一位出生于山西农村的婆婆看到她住在北京的票友儿媳可以粉墨登台尽情表现，不禁感慨自己“一辈子好唱”，却“一辈子没有张开这张嘴”。媳妇跟我交谈时无意中强调的是，婆婆在说这话时“红了眼圈”。我相信她感受到婆婆袒露心迹的那一刻，同盟与连接感在两代女人心中的切实存在。另一方面，“一辈子没有张开这张嘴”与“一辈子好唱”，是一个文化不高的妇女真诚朴素但不太严密的矛盾表达。登台唱戏的愿望背后是更强烈的自我抒发和被更多人倾听的渴望，喷薄之势虽被压抑，也常常会化为涓涓细流，在日复一日的寻常生活中寻到出口。尽管没有机会在戏台上张开嘴，但伴随着她昼夜不停的哼唱，她的儿孙们渐渐长大、成家立业。小戏小调不仅伴随、承载了“她”个体的悲欢和成长，也将承载了“她们”历史想象、生活实感与充盈心曲的地方性知识和集体记忆投射、传递给了后代，多少婆婆妈妈口中的戏文小调就这样成了在中国人脑中存档的乡土基因。即便离开了乡土，模糊了记忆，在某些特定的时刻，这些内存仍然可激活，可辨识，可传播，可凝聚。女性观演小戏的禁令之所以普遍且严苛，本身就反映了这种民间文艺与底边女性之间难以割断的紧密联系；在当代地方戏曲的传承发展中，女性文化的重要也可见一斑。而在上述诸种不乏张力的现象背后，

要揭示底边女性与乡村小戏的关系究竟如何，我们仍须更细致地讨论，她们是如何在戏文和观演生态中被书写和抒写自身。

底边女性在乡村小戏的戏文和观演生态中如何被书写和抒写自身，这是本书所希望探讨的话题，然而这又是一个太过庞大的问题。为此本书不得不缩小范围，选取有代表性的地方小戏剧种和区域为重点讨论对象，即流行于我国华北地区，尤其是河北、山西、陕西等地的秧歌戏。更具体而言，以定州秧歌（定州旧称定县，故而定州秧歌也曾名定县秧歌）为主要探讨对象，兼及山西祁县太谷一带的秧歌戏作为比较论述的参照。定州秧歌和祁太秧歌都是较为人所关注的民间小戏，有着较丰硕的研究成果。早在20世纪30年代，中华平民教育促进会（平教会）的学者和民众教育工作者们，就曾经搜集整理出版了上下两巨册《定县秧歌选》，成为基础而重要的剧目文本文献；也有学者专门讨论过祁太秧歌对晋商家庭女性生活的反映，不过，秧歌戏与乡村女性文化和社会的关系，可讨论的空间还有不少。直到今天，定州秧歌仍有“拴老婆桩”的外号，20世纪30年代定州秧歌的搜集整理者们虽然关注到“秧歌是定县一般人最嗜好、最普遍的消遣，尤其是妇女的不易多得的一种娱乐”，但是在他们的考察中，除了家长里短的题材和妇女借节庆得以喘息休闲之外，并未做细致的解释。在《乡村戏曲表演与中国现代民众》《中国民众思想史论——20世纪初期至1949年华北地区的民间文献及其思想观念研究》等当代涉及定州秧歌的代表性研究中，民俗和历史学者，也往往是在较宏阔的层面上将秧歌戏中那些富有光彩的女性形象融于近代中国乡村民众（尤其是更有反抗精神和革命意愿的年轻一代）的集体群像中。而涉及具体的戏剧领域问题，上述民俗学者对于定州秧歌的相关史实考察和论述又有些主观轻率和错漏之处，令人遗憾。这令我们一方面既期待着更加严谨的研究和讨论的深化、细化，也不由会产生以下的疑问：戏文内外的两个世界之间，存在的仅仅是对应、映射这一种表现关系吗？戏文内外的女性是否能够或者在怎样的层面上才可以“等量齐观”？为何女性想象与认知中的诸多错位、区隔、紧张、矛盾等复杂

性，在已有的秧歌阐释中并没有得到满意呈现？而在与戏文相关的那更为广阔的社会、文化、表演语境和生态中，乡村女性及其社会组织的“存在感”又是如何体现的？

为回应上述问题，本书将从秧歌戏的民俗、信仰环境，秧歌戏的性别扮演艺术，秧歌戏文中的女性形象、观念表达与戏文外的女性观众及其组织，本地其他文艺以及其他剧种同题剧目中的女性表达之比较这四个方面切入相关讨论。而在相当部分的论述中，也依然会借助“戏史互证”这一并不新鲜的方法。自新文化运动以来，“眼光向下”的民间文学研究热潮兴起，中国近代民俗学科也应运而生。在“到民间去”的热潮中，历来被“正统”视为低级粗鄙的民间文艺作品和民众文化受到了前所未有的推崇和喜爱。以民间思维来对抗正统叙述惯性的殿堂之学，以能代表中国真正深广鲜活的文化、以亿万民众口耳相传的歌谣词曲，勾起那份不是供于高庙，而是埋藏于泥土之中的民族精神，这当然与知识分子在文化层面的反省和对中国未来道路的选择探求紧密相关。从这个角度说，彼时将民间文艺从以往相对于经史的边缘处提升到醒目的位置上来作为重要的研究文献依据，包括“戏史互证”在内的一系列方法的运用，不仅是学术研究从观念到方法的一次更迭，也是内在于当时启蒙、唤醒、强国救国的时代呼声之中的大势所趋。我们看到，《定县秧歌选》的搜集整理者们就不仅仅只从“表演颇为简单而极近实际，唱出来的辞句又非常清晰而能动人”、“故事的结构很好而且辞句也非常流畅”的文学、艺术角度欣赏秧歌戏，同时更反复强调“定县的秧歌很能把定县农民的生活真相活跃地表现出来”，“农民文学最能表现一国的民族性。一民族的思想、理想、习惯，与道德观念在他的文学里表现得最清楚”，“农民文学与艺术的完成由于其农业的背景，是农民心情的自然的、真切的、恳挚的表现，是农民共同的继续的创造”，“此中包含着极丰富的农民心理与农民经验。不但本身有文学的价值，更是了解农民的极好的材料”。黄芝冈在《秧歌论》中所言，秧歌戏的歌辞曲调擅长描写的“男女相悦是农民生活的一种方式”，“它不像都市小曲以卖淫社会

的堕落生活为出发点，因此，它具有充实而健全的内容和朴素而生动的描写”，也又一次反映了前辈知识分子将农村乡土社会与都市生活二元对立的“民间观”，和立足于此民间立场的文化价值倾向与判断。

百年过去，风云变幻，“五四”以来知识界将“民间”（以及民间文学、文艺）窄化（也是纯化）在底层农村乡土范畴内的、那种以“乡土中国”作为“他者”的都市乡村二元想象，自然有其过于浪漫主义的偏颇和简化之处，但是这一时期留下的诸多经验，依然具有学术上的洞见，有的在经历了当年的辩论争鸣之后，更是对于后来以及今日的民俗学、民间文艺研究，发挥着重要的方法论指导意义。胡适认为：“史料的来源不拘一格，搜采要博，辨别要精，大要以‘无意于伪造史料’一语为标准。杂记与小说皆无意于造史料，故其言最有史料的价值，远胜于官书。”在民间文艺的研究中，这番话尤其有针对性。长久以来，老百姓们津津乐道、绵延不绝地为岳飞、杨家将们编织种种“雪恨”“补恨”传奇，自然不能以“反历史”的大棒简慢责之。人心所向，在如椽史笔之外，还有着一部同样厚重深沉的民众“心灵史”。以秧歌戏为对象来考察乡村女性，说到底，恐怕还是这八个字：见戏，见史，见人，见心。

“平心静气”四字极难得，研究中的“主位”与“客位”也是长久的话题。比起“五四”以来新知识人笔下口中对乡民既淳朴又愚昧、集浪漫主义的想象与冷峻批判于一身的造像，和“可惜农民自己对于演唱秧歌时的热烈的欣赏，不但我们不能尽介绍的责任，我们自己也未必能有亲切的体会”的坦白，今日之我与研究对象间的隔膜仍在，甚至更深。但我仍愿意在承认局限的前提下，努力去尝试平心静气地体察那别样的生活、思想、实践与传统。今日戏曲生态与民俗土壤分离日益严重，即便是曾经扎根各地厚土的地方小戏，无论是语言还是表演，都呈现出“同质化”趋势，其中反映的民间信仰、思想和过去的生活，对于今日观众乃至从业者而言，也大多成了过于遥远、无须深思的话题。从某种角度说，民间之于戏曲，这是一个和当代中国“消逝的乡村”“回不去的乡村”分享同题性的命题，其中也都充满着无奈、艰难、焦虑和深深的危

机感。无论是以“乡愁”来过于诗意地归结和抚慰现实之痛，还是召唤并投入更富有能动性建设性的实践，“我乡我土”“吾土吾民”都被寄予了更富有现实针对性的新一轮期待。而对于写作本书的我聊可安慰的是，正如“我乡我土”“吾土吾民”的语词联结所显示出的那样，对于戏曲研究而言，深入“我们”自己的脉络，深入戏曲扎根的土壤，深入厚重活态的民间戏剧生态，在戏中，在史中，既见研究“客体”，亦见你、见我，虽似乎不尽客观，然而这种带有主观性的视野是难以也无法真正完全回避的，不回避也自有不回避的价值吧。

第一章 小戏厚土——秧歌戏的民俗环境

第一节 古源新声：近代乡村与秧歌戏的形成

秧歌，这简简单单两个字，却涵义丰富，也给想窥探其真容的人们平添了不少障碍。曾经的“老外”中国通西德尼·甘博（ Sidney Gamble）在解释它时就遇到了麻烦，他将民歌、田间劳作休憩、北方歌舞、高跷表演以及更晚近的街头舞秧歌等六七种含义混在一起“总而言之”。而对于大部分今天的中国人而言，在“扭秧歌”的习语惯性中，也或多或少会纠结秧歌到底是歌舞还是戏剧这一问题。

秧歌有着古老的来源，黄芝冈在《从秧歌到地方戏》的著名文章中，考察了秧歌从农人劳动歌——歌舞复合（踩街秧歌）——小歌舞剧——戏剧形式（秧歌戏、花鼓戏、采茶戏等）的戏剧化演进脉络。最初的秧歌是南方地区“农人插秧、耘田，在田里相聚群唱或对唱、竞唱的一种歌”，有“农歌、田歌、山歌、采茶、樵歌、渔歌、船歌”诸种，而早年田间劳动歌“用来兴歌、节歌、送歌”的秧歌鼓，经过唱春的人所挂春鼓这一过渡，又演化为“凤阳打花鼓的男男妇妇所提着的凤阳锣、凤阳鼓”；以“锣鼓节歌、节步”的田间劳动歌，除“由此而成为一种唱腔和一种舞姿”之外，也初步有了化装。在北方后来成了新年社火所扮的大秧歌队（在北方农村秧歌队伍更善唱，而都市更精于扭和高跷），在

南方农村是“全由农村群众简单化装的秧歌演唱合组而成”的新年灯会表演。宋代《武林旧事》中对元宵时歌舞行进的“村田乐”的表述，就与上述灯会表演颇有一致处。清翟颢在《通俗编》中即认为“村田乐”就是“秧歌”。

至此，黄芝冈将“唱秧歌”（插秧农歌）、“打花鼓”（逃荒农人唱秧歌乞讨所打锣鼓）、“扭秧歌”（北方秧歌扭出的身段与花样）等概念在一个脉络上连接了起来，歌、乐、舞蹈、扮装本“相将而俱来”，因此这些概念虽各有侧重又互相交叉，例如花鼓的自打小锣花鼓和身段走场花样与北方大秧歌队的自打小锣花鼓和身段走场花样多有相承一致处；南方如清初扬州立春社火中的春梦婆、春姐、春吏、皂隶、春官等角色扮装与北方大秧歌队伍中十种角色或十二种角色扮装发展情形相同；而北方秧歌队中提花篮的小二哥一角，又是从歌词唱“十二月花名”（也叫“唱春”“春调”）的“采茶”移到大秧歌里来的。这些足以证明秧歌源流发展中的复杂情形。发展至装扮歌舞游艺，虽已具有了初步的戏剧形态，然而也还是尚未真正完成戏剧化的秧歌形式。

秧歌戏渊源古老，一路流淌，不断有支流汇入，延伸出一片水系，处于这一水系下游的，是作为戏剧形式形成与固定下来的北方的秧歌戏和南方的花鼓戏、采茶戏等。各地秧歌戏的形成早晚各有不同，但大多都在清代中期以后。

定州秧歌，按照《中国戏曲志·河北卷》的词条说明，起源是远在宋朝以前定州黑龙泉附近几村流传的民间小曲，相传北宋苏东坡为其填词正曲，自清朝以来，当地劳动人民和民间艺人逐步利用“秧歌”这一曲调以说唱的形式演唱有人物、有故事情节的曲目。清代晚期，受其他地方剧种的影响，民间艺人开始把有人物、有情节的故事编成戏本，利用秧歌的曲调，并配上板鼓、锣、镲等打击乐，以初级的戏曲形式搬上农村舞台，逐渐成了大秧歌。

定州秧歌以苏东坡为戏祖的起源之说只是一种传说，对于长期以来

被认为上不得台面的小戏，攀附“正统”抬高身价获得认同，是不难理解的一件事。民俗学家赵卫邦曾经对这个传说的来源做过考证，一是因为苏东坡确实曾在元祐八年（1093）短暂任职于定州数月，对于地方文教有过实绩；二是当地相传定州稻作正始于苏东坡，因此当地种稻之地名为苏泉村。不过赵卫邦考察《定县志》，在当地引进稻作之人为薛向，因此第二个说法本身大约与定州秧歌始自苏东坡一样不过是攀附之说。赵卫邦认为，除开苏东坡是曾经任职定州的文化名人这一原因，将苏东坡附会为秧歌戏祖，也有可能与苏东坡确曾在武昌时写过歌咏插秧劳作农具的《秧马歌》有关，至于定州当地人津津乐道的苏东坡在定州所做“水上白鹤惊飞处，稻禾田里尽秧歌”的《插秧歌》之说，则只能作为没有文献佐证的“轶事”了。今天当地关于定州秧歌的著述多着力论证定州秧歌确为苏东坡所创，甚至把“苏秧歌”等同于“宋杂剧”，有千年历史。虽经后世加工，东坡创秧歌的故事细致生动，如在耳目，但并无信史可证，苏东坡亲自写作秧歌/杂剧《安安送米》《白蛇传》的“传闻”更是无稽（《安安送米》在全国很多剧种都是传统剧目，多出自明传奇《跃鲤记》，因故事“原型”姜诗与苏东坡同为四川人，就将苏东坡认为《安安送米》作者，实在牵强。至于定州秧歌《白蛇传》则更是直接照搬挪用了清人传奇，详见第四章第二节）。不过另一方面，虽然东坡制秧歌迄今并无学理和历史依据，但当地百姓笃信于此，直到今天仍然不断加工、打磨这一传说，编创新编秧歌历史剧《秧歌情》“再现”它，并非是没有意义的事。正如自上世纪早期新文化运动以来，顾颉刚等学者围绕“古史辨”对于历史与民俗研究方法论的阐发，苏东坡戏祖传说体现出的是一种在全国乃至世界各民族、各地方文化的形成中，都普遍存在着的“层累式”造史方式，与三皇五帝、孟姜女、莫愁女等传说一样，它已经深深融于本民族文化或当地地方文化，成为一种共同体的记忆和认同，其形成与流变发展中所蕴含的民众心理价值，超出了对史事之“真伪”的判定。



新编秧歌《秧歌情》：杜灵芝饰苏东坡，张玉红饰安安（兴定秧歌剧团提供）

按照20世纪30年代平教会搜集整理人员的观点，定州秧歌的起源和形成，“一方面起初不过是农民的有自然音节韵调的歌曲（如南方人所谓山歌），一方面是与农民宗教生活有关的音乐扮演。在各种影响之下，逐渐演化，采用故事材料综合而成为有唱有白的戏剧，而唱词还略保存着农歌的单调的节奏”，“大约是始而仿效唱对花，莲花落或蹦蹦戏之类，继而模仿普通大戏”。这一说法虽然失于粗疏，但大体是稳妥不错的，与另外一些学者做出的“20世纪初，定县秧歌兴起。它当时吸收了华北的山西、河南等省的一些传统戏曲成为自己的定型剧目”的论断也较为符合。祁太秧歌的形成路径也差相仿佛，起源于地方民歌，至今保留着民歌体的唱腔特征；后发展成为民间社火的组成部分，“由村民组织的‘自乐班’，以‘土场子’的广场演出为活动形式，直到民国年间，自乐班才普遍登上舞台”，主要的剧目“约形成于1875—1949年”。在定州，有老人曾谈到“从前的秧歌比较现在的文雅，自前清以来，秧歌的腔调、辞句和表演日趋于粗俗淫荡。官厅曾经禁止演唱，但始终无效”，日益通俗化和日益流行受欢迎，这相辅相成的两方面也从侧面反映出了秧歌近代以来不断成熟定型的戏剧化风格特征和接受土壤。

戏剧形式的定州秧歌，形式上与华北、中原等地的民间戏曲较为相似。剧目题材多家长里短，虽然主要角色也分青衣、须生、老旦、花旦、花脸、小生、小丑等，但更多的剧目还是属于生、旦、丑为主的三小戏。念白生活化，以本地方言为主，也根据人物需要使用一些韵白。长于演唱表情，亲切感人。唱腔为板腔体。虽以上下句为基本结构，且有一定的韵脚，但自由灵活度极强，每句字数从三五字到二三十字不等，多衬字口语字。因惯用“叠句”唱法反复强调某些情节和情绪，在叙事上“翻来覆去”，也有“九番秧歌”的称谓。其演唱声腔除民歌小调外，普遍受到北方梆子声腔的影响，所用的乐器有鼓、锣、钹、镟子四样（也有说法是板鼓、大锣、水镲、手锣四样），皆为打击乐器，因此定州秧歌的“原生态”演唱形式可以概括为“干板徒歌”的“大锣腔”（也有写作“打锣腔”），后在其他剧种影响下，尤其是中华人民共和国成立后，又有改良并增添了板胡、二胡、低音胡、笙、笛子、三弦、月琴、唢呐等乐器。定州秧歌传统的板式有起腔、慢板、流水、快板、垛板，中华人民共和国成立后在大剧种帮扶之下的改良进程中又有创造，加之新增了弦乐，对于其他剧种和民歌曲调也多有吸收。自20世纪20年代以来，在定州逐步形成了演秧歌和看秧歌的稳定民俗事件，各大村都有能唱秧歌的人，他们平日多为农民，遇农闲、年节组织起来唱秧歌，也称“义合会”。这样的业余或半业余秧歌组织甚至在定州以外的冀中地区（例如保定）也有不少。定州秧歌的流行范围更是广至曲阳、唐县、顺平、望都、安国、新乐、无极一带。一般说来，农历新年是唱秧歌最红火的时候，据20世纪30年代的记载，“大半的村庄都要在正月内演一次秧歌。此外各种庙会或节日，亦多演唱秧歌助兴，演唱一次一般一连唱四日，最少三日，亦有长至十日者”。当代定州民间的秧歌戏班数量剧减，人员寥落，主要只是在庙会节日和一些红白喜事上由民间团体零散演出。2006年，定州秧歌被列为国家首批非物质文化遗产。近年来，为抢救濒危的定州秧歌，地方文化部门、秧歌老艺人和爱好人士做出了一系列努力，例如扶持民间剧团和秧歌研究，出版了《定州秧歌史料》等

含剧本集在内的研究成果，并计划成立戏校形式的秧歌传承中心等，但旧日胜景已然不再。



目前关于定州秧歌史料与研究的几种主要出版物

华北是秧歌戏繁盛之地，除定州秧歌戏、祁太秧歌戏以外，较为知名的，在河北还有隆尧秧歌戏、蔚县秧歌戏等，山西有襄武秧歌戏、泽州秧歌戏、朔县秧歌戏、繁峙秧歌戏和广灵秧歌戏等，陕西有陕北秧歌戏和韩城秧歌戏等。这当然因为华北地区有着适宜秧歌戏生长的土壤。例如，华北宗族社会的形成有赖于自然的血缘因素（以父系血缘远近构成的族—房—家体系）和地缘因素（其近代各地宗族基本上都是由远至宋元、近至明清各代移民形成的）。因战乱迁徙原因，再加之其他历史、地理、经济、文化上的更复杂的因素，华北乡村呈现出与江南、岭南等地不同的族聚规模小，单姓村少的特点。根据李景汉等人所言，定

县居民之来源在昔不可考。近据调查所得，定县各村居民大概皆自山西洪洞县迁来。其时在永乐年间燕王扫北时。定州人民多死于此时，适山西洪洞县大闹虫灾迁来此地。又“民国十七年东亭乡村社会区62村，共计10445家”，其中千数以上之姓氏仅有王姓（1419家），张、刘次之，平均每姓95家，62村共有宗祠19所，仅有4所人数在400人以上。相对不稳定的经济社会环境与相对分散的族聚规模和结构，是村落间重视联结、社火花会以及祭祀活动较为繁盛的原因之一。

有学者认为，历史上，村落中秧歌组织活动的质量，往往与收成好坏以及对村落公共事务的评价有关，换言之，大家都有心气，才能唱好秧歌、组织好秧歌会。华北地区秧歌戏最繁盛之处，也确实多以相对较好的条件为秧歌戏的生长发展提供了这份“心气”。比如众所周知祁县、太谷地区曾是晋商鼎盛的富庶之地。定州则处于距京城不远的要地，平原广袤，适宜耕种，始终以农业为基，经济文化都相对发展稳健。直到20世纪30年代，仍然较为自足，受城市风气影响较小，商品化程度较低，同时自然条件较好（笔者在定州田野调查时，定州翟城村委会主任米洪杰就谈到定州是旱涝保收之地，历来为兵家所重），居民以自耕农为主，有较密切的街坊关系，因此一般都能维持相当紧密的村庄组织。与之相应的是，定州有着重视文教的绅治传统，《定县社会概况调查》曾称“定县之所以称为模范县，也是因为定县教育发达的缘故”。此地“光绪三十一年便有毁庙兴学之举”（指时任县长孙发绪），在20世纪30年代的中国农村，能够有近三成的人识字，且差不多每村都有县长与县内著名绅士组织的教育董事会，已属大为不易。

秧歌戏的传播、流行与接受，离不开地方社会的组织结构、经济文化的土壤，尤其与当地的信仰观念联系紧密，关于这点，接下来将予以更多更细致的讨论。

第二节 众生之母：秧歌戏背后的民间信仰与女性神崇拜

一、秧歌小戏与女性的“狂欢”时刻

如前所述，新年的社火、迎神赛会活动，是以定州秧歌戏为代表的华北秧歌戏生长发展的重要土壤。不过，我们与前辈学者也有同样的疑惑：秧歌为什么会从农民插秧时节移到新年而成为社火呢？

孙作云先生在《中国傩戏史》中，以“秧歌即大傩之遗风”的说法给出了解答线索。

在《秧歌论》中，黄芝冈也如此解释道：

> 这应当由古代的蜡与傩来给它以基本的解释。《周礼·籥章》：“国祭蜡，则敛豳颂，击土鼓，以息老物。”蜡祭用土鼓节秧歌，与田祖祀典相同，商礼、杂记称子贡观于蜡，他却用“举国之人皆若狂”的话来形容这祀典在民间的伟大场面。蜡祭是岁十二月慰劳万物和农民使他们暂得休息的祭典。
>
> 农民们终年劳作，只蜡祭这一天是他们狂欢的日子，由他们击土鼓、唱秧歌、尽醉尽欢，和农忙时用歌舞调剂劳役功用虽各不相同，但秧歌和农民关系之深从蜡祭更可想见。
>
> 《礼记·月令》：“季冬之月命有司大傩。”可知古代乡人逐疫也在岁暮农闲时节。傩是一种除灾禓的武术，也是一种化装跳舞，由人装的神，人扮的兽，戴假面的侲子合组成一种场面。这一组化装人物，一面跳舞，一面“傩傩”喊叫，在群起噪逐的场面下，助声威的当然是大鼓擂击，以古代进军克敌和田猎驱禽时鼓与噪的相须为用作为证明，傩呼必伴以大鼓是无可否认的了。秧歌音乐的鼓钹合奏是中国敲击乐最标准的一种合奏，现在新年舞狮和舞大头和尚，导舞的乐器和敲击的方法与秧歌音乐完全一致，而舞狮即古代大傩的十二神兽，大头和尚即古代大傩的五百侲子，秧歌和舞狮有同样的一面大牛皮鼓，而新年社火（秧歌）却穿插在舞狮行列里面，跟随舞狮锣鼓扭跳，而成为一种只舞不歌的高跷故事。从此可看出将插秧时的秧歌移到新年的傩舞（舞狮）复合后，它本身的蜕变是从歌的基点走向舞的基点。

可见，秧歌之进入新年社火，是休闲游艺和祭祀信仰的融合，是娱人与娱神的交汇。从这个角度说，秧歌的形成和发展，既是民间歌舞与仪式的融合、共生，同时也汇入了仪式向更为独立的艺术形式的演进过程。关于自古以来演戏与神庙、唱戏与酬神关系的研究，汗牛充栋。关于两者的时空依存关系，今天乡间的农人也多熟知赶集上庙去看戏，以及戏棚戏台与寺庙神棚共生的搭建格局等“常识”，一面烧香乞灵还愿，一面看戏取乐解闷。山西老艺人曾回忆当地秧歌最初只有在元宵节给三官爷（天官、地官、水官）闹红火这一个场合被作为酬神戏演唱，很少敬其他神灵，特别是在祭祀关老爷、真武大帝、观音菩萨等重要神灵时，唱秧歌是不被允许的，说明酬神与仪艺的相配曾有较严格的等级划分和规定；在定州，长期以来，也有将折子戏分成神戏、殡戏、寿戏、逗戏、苦戏等，按场合做规定性演唱的习俗。但是总体说来，这样的规定性在日趋松动。有学者观察，在今天的太谷一些村庄的丧葬仪式上可以演唱活泼的生活小戏甚至是欢快的流行歌曲，“上演剧目和表演形式与丧葬仪式之间不存在内在的或象征性关联”，甚至在气氛上都背道而驰；根据笔者近年来在定州的考察和询问，一般人对于定州秧歌的剧目分类和适应场合，也不再做更细致的要求，大约仅限于以苦情戏作为殡戏，热闹戏、喜剧作为节庆贺寿戏等粗泛平情的认识，这固然可被视为当代乡土传统衰落的表现，但放置到一个更广阔的历史中看，戏剧艺术的形成发展本身，本来也内蕴在不断世俗化的趋势之中。英国剑桥神话仪式学派代表哈里森（ J . E. Harrison）在其著名的《古代艺术与仪式》一书中，就曾探讨过巫术信仰与春天信仰的衰落，内容由实用趋向无功利的审美满足，是古希腊悲剧从远古促进农作物增殖的春季庆典和酒神颂中发展演化而来的重要原因。这一论述影响深远，被认为揭示了全世界戏剧起源的共性。日本学者田仲一成认为“中国的祭祀戏剧是在作为古代农村共同体的‘社’的祭社，也就是社祭礼仪活动在中晚唐以后丧失了其宗教巫术性而转化为‘文艺’（演出活动）的过程中产生的”。具体来说一个关键期，是“北宋到南宋”时期，“人们对社祭的宗教信心普遍减

退的情况”和因地主阶层对共同体重组的要求，商人阶层扩大贸易的要求，以及民众对不稳定的生活得到救济的要求三者结合而带来了“农村市场圈的发达”以及“以核心集市的寺庙为中心的新兴‘社会’”的发展，这一对中国戏剧形成的祭祀土壤及世俗化进程的描述，也大体仍在哈里森所论框架之内。

新年社火、庙会由祭祀信仰场所转向经济贸易和社交娱乐集会的世俗化进程，使得秧歌戏的“娱神”功能更多让位给“娱人”，世俗的群体性娱乐，却又是原始的狂欢精神的延伸。对于中国乡民的看戏热情深有体察的美国传教士明恩溥，曾这样写道：

> 从一个社会学的观点来看，中国乡村戏剧最有意思的方面是它给人们造成的一个总体感受。这种感觉略微有点儿像即将来临时的圣诞节给西方小孩造成的那种感觉，在美国则是“七月四日”来临的感觉。在中国观看戏剧的节日里，任何其他世俗的兴趣都得让道。
>
> 一旦某一个乡村要举办戏剧演出的事情被确定下来，附近整个的一片乡土都将为之兴奋得颤抖。由本村出嫁的年轻妇女总是为此早早地就安排回娘家，显然，这种机会对母女双方来说都是特别的重要。附近乡村的所有学堂也都期待着在这个演出期间放假。

这里提到了圣诞节的类比，翘首期盼圣诞节的“西方小孩”的兴奋，恐怕并没有什么了不起的宗教意义，那是一种被丰美、炫目所刺激的、基于本能的、感官的兴奋。文化虽异，节庆的“红火”以及“闹红火”的赤诚质朴却相近——鲁迅所谓乡民保有的可贵赤子“白心”，也体现其中。明恩溥还注意到了乡村演剧的“红火”对于地缘、亲缘关系联结的重要，尤其是对于女性群体的特别重要，这不由不令我们要对社火、庙会乃至狂欢与乡村女性的关系，做更深一步的考察。



村头搭台演秧歌（兴定秧歌剧团提供）

在前文中，我们曾提到，新年社火与春天信仰，有着密切联系，很多地方都有“打春”“唱春”“送春”的记载。《沅陵县志》引《府志》说：

> 立春先一日，守令率同城僚属迎春东郊。郡城有春鼓三四十具来自石岗界。先期，乡人各挂长鼓远村歌击，曰“打春”。至是日，随（迎春）彩仗往来街市，唱山歌，曰“送新春”。

此外，清初扬州也有立春社火，内有春梦婆、春姐、春吏、皂隶、春官等角色扮装表演歌舞，“采茶”歌词中以“唱春”“春调”（如孟姜女唱春、梁山伯唱春等）最普遍，黄芝冈认为这些与上引唱春队伍所唱的山歌（包括傜人所唱的丰年歌），皆同属秧歌系统。从本质上说，春天信仰和祈春活动是与基于生命本能的生殖崇拜相联系的，它既指向新旧交替万物孕育萌生之时，对于新生、复苏、繁荣、丰收的广义祈盼，也当然包含狭义的男女交合。古今中外的“春之祭”、酒神颂的春之歌、《诗经》中“思无邪”的春日男女欢会、上巳节、今日在少数民族中仍保留的“三月三”……类似的仪式和象征行为，举不胜举。

所谓“文明社会”的群体狂欢是对于原始狂欢精神的承继和延伸，这种原始而本能的生命意识、性意识，自然是其中最为重要的方面。在巴赫金的经典论述中，民间狂欢文化的诙谐与怪诞风格，往往是以贬低化、物质化，和“靠拢人体下身的生活，靠拢肚子和生殖器官的生活，

因而，也就是靠拢诸如交媾、受胎、怀孕、分娩、消化、排泄这类行为”为表征的。这种诙谐和怪诞，是一个“审美变体”，它“意味着各种对立因素的奇妙混合，美与丑，喜剧性与悲剧性，可怕与可笑，寻常与离奇，幻想与真实，卑劣与崇高……”它“不承认任何规范，不仅强调对立因素的混合，而且强调它们的互相转化”。各种“对立”之间的“可转化性”和审美“变体”的灵活存在，无疑是对于森严的等级、秩序、禁忌的挑战和突破，通过“违规”而获得快感之所以可以成为一种“变体”的审美原则，同样也是根植于在本能与社会性不断对抗不断适应不断妥协下，人类心中潜藏的一种普遍冲动。赵世瑜曾这样说道：

> 庙会及娱神活动的全民性，实际上是对这种等级规范的反动。这显然带有原始的万民狂欢的基因，但更重要的是对现实中等级划分和隔离的一种反弹和对彼此文化的新鲜感。从更广泛的集体心理来说，人们都愿意制造一种规模盛大的、自己也参与其中的群众性氛围，使自己亢奋起来，一反平日那种循规蹈矩、按部就班的生活节奏，而同时又不被人们认为是出格离谱。

性的意识，不仅仅是人类最深层原始的本能欲望，同时也是在礼教压制下最讳莫如深的禁忌。两厢叠加，毫无悬念的结果，是在这样的生命本能和“集体无意识”中，与春天信仰相关联的社火和秧歌演唱（包括一些新年蜡祭和行傩也在内），成为一个性意识相对解放松动的狂欢时刻。它的松动既体现为表现内容的相对猥亵——如秧歌戏中有大量对性行为的暗示和描写，这也是它被称为“淫戏”“粉戏”的原因（或与此有关，不少定州秧歌戏迷都曾提到相比其他大戏剧种，只有听秧歌才会感到一种难以言表的“浑身发麻”的适意），同时也体现为在狂欢群体中，对于平日受到相关禁忌压制最深重群体的短暂松绑。因此，参加者不仅“不分贵贱”，且“男女混杂”，“妇女无限制地或较少限制地参加”，是此类狂欢“反规范性的突出表现”。

从另一个层面说，秧歌演剧的狂欢虽然反规范、反秩序，但是毕竟是被规定在节庆“红火”的“审美”范畴之内，不管多么“变体”“怪诞”，它更多是一种具有宣泄功能和“无害的空想”性质的集体游戏。这样的集体宣泄在某种程度上，也确实具有调节器、安全阀的疏导和文化整合功

能。因此很多时候，社会等级较高的人群也并不排斥它。所以我们能看到“初村夫村妇看之，后则城中具有知识者亦不为嫌。甚至顶冠束带，俨然视之”这般场景，而在历史上，乡村中的绅士首领富户，多乐于为社火庙会组织出力的情形，更体现了这样的狂欢可以被秩序管理者所利用之处。

与此互为表里的是，虽然是无害的空想和集体游戏，但是正如上所述，能够确定何为“无害”，何为“有害”，何为控制之内，何为控制之外的边界制定者和话语权掌握者，并非是全情参与演剧狂欢的最广大主体——那些“白心”乡民。在等级森严的父权社会中，妇女的暂时松绑与对公共空间的参与，一方面是狂欢“反规范性的突出表现”，一方面也处在了控制与失控的危险临界点上。因此“合乎逻辑地引起了不少士绅的抨击”，引来了前文多处引述的官府对于妇女观演秧歌的禁令——这里“合乎逻辑”的逻辑，自然是等级社会以威权实施控制的原理。威权总倾向于通过压制、控制比自己更为弱小的对象，来获得权力的操控感和力量感，尽管在相当多的情形下，这些更为弱小的对象，并不具备足够的力量给权威及其所设置的禁忌带来真正实质性的挑战。在两性问题上的男权权威也是如此，即便在更多的时候处于被动，但女性总要承担更多的指责，接受更重的惩罚。到头来，全民狂欢（甚至男性组织、主导作用更强）的片刻喘息，也被归于了女性的“原罪”。

秧歌戏这株乡野之花，一边栉风沐雨，一边将根系日益向下深扎，由它的坚韧生长及其乡村女性观众的境遇所体现出的，不仅仅有所谓“官方”与“民间”、“正统”与“异端”、“大传统”与“小传统”等诸多意识形态的对立，在更多复杂的情形之下，它们之间是很难做清晰的剥离的。赵世瑜认为“相对来说，北方，特别是华北地区，民间信仰受官方意识形态影响较大，地方文化传统的独立性没有那么强，因此表现出来一种相对正统化和单一化的特点”，这也提示了我们，对于秧歌戏的观演生态中各种思想形态互动、融汇、调和之情形的观察，同样重要。

二、本地信仰与女神叙事

定州的宗教信仰状况，在华北平原具有一定的代表性。这里历来各种宗教汇集，近代以来，伊斯兰教（回教），天主教，耶稣教（基督教新教），救世军等在当地都有有组织的宗教团体，根据民国时期统计，县内回教徒约计七千人之众，可见规模。不过，在当地最有传统的，还是“三教合一”、有着多神信仰的民间教派，这些教派的信众多为非僧非道的普通民众，因此如果论宗教身份，往往不被记录在案，然而他们为数众多的存在，却是中国乡村和民间信仰的底色。

在清光绪之前，定县原有庙宇总平均数为每24家合一座，截至民国中期，全县尚存庙宇至少有879座，在城关者计22座，在453村内者857座，过半数的村庄已经没有一个庙宇，庙数约等于原有数目四分之一，每百家合一。其减少大多数是有意毁坏，多在光绪二十六年发生教案（即1900年义和团运动）之后，许多庙宇渐改为学堂及村中办公地方。特别是民国三年孙发绪县长毁庙兴学，一年之内曾将200处庙宇改为学堂，民国四年改为学堂45处。而在这幸存的庙宇中，最多的是五道庙，计157座，关帝庙次之，计123座，次为老母庙、南海大士庙、三官庙、真武庙、奶奶庙、龙王庙、玉皇庙、马王庙、虫王庙、药王庙、观音庙、三义庙等。全县至少有50座庙宇有庙会。无论是从当时庙宇所敬主神的多元，还是从今日定州地图所附密密麻麻数以百计的城乡庙会名录上，我们都能感到此地民间信仰土壤的丰厚。

在定州最有代表性的民间教派，是以韩祖信仰为核心的弘阳教。弘阳教于明万历年间创立，正式全称为“混元门源沌教弘阳法”，在明代又称混元教、源沌教。清朝为避“弘历”，改写为红阳教。此外尚有宏阳教、红羊教、混元门红阳教、混元红阳会之称。定州与弘阳教的渊源来自其创始祖韩飘高的一个传说，这个传说今天就刻在定州韩祖庙内：

> 飘高圣祖，大明万历时人也。世居直隶广平府曲周二疃村，姓韩，讳兆麟号飘高子……万历二十六年，著锦衣道巾入京，先投奶子府，转道石府宅中，其道始于万历二十

八年皇姑染病，祖应诏隔帘走线诊视，不用膏丹，只须茶叶为药（弘阳教多茶叶为药，后世教案也多记载——引者），服之而愈。当时御马监程公公、内经厂石公公、盔甲厂张公公皆宗三祖，竟不愿受名药安高尚，遂登空而往，飘然长逝。御言：此乃飘高圣祖也。……牛、曹二子云游鄗地，化修师祠，仅蕞尔一室，规模狭小。明末岁多饥，祖显化东方，即古遗传。岁旱甚晚雨，五谷尚未播种，祖赊放荞麦子种，声明秋后倍还，诘问里居姓名，答言北齐韩姓。秋果大稔，及远村无韩姓者，惟韩祖爷姓韩，众觉显化，皆欢悦，焚香叩拜……及清初，国运兴隆，善人迭出人事，征求同志，广化八方，聚沙为塔，集腋成裘，将殿宇扩大……



定州北齐村韩祖庙



韩祖庙内韩祖宫所立韩祖像

大旱之年，韩祖在定州北齐附近现身，以荞麦种救济村民，此事遵皇命记录在案。在皇帝的授意下，定州北齐村修成韩祖庙，成为弘阳教圣地。从韩祖传说来看，这一民间教派的创始是得到了明朝朝廷上层（如皇姑和三位太监）的支持——后来弘阳教也多以皇权的认可来抬高自身地位，并在经卷中表达对皇权和统治秩序的攀附和顺奉；同时可

见，以治病、救济民众形象出现的韩祖及弘阳教派是一个温顺、平和、保守的教团组织，它以念经烧香、斋戒行善、仁慈守法、安身立命的个体修行为主，“更重视现在佛和此岸的利益，具有强烈的肯定现实、以现实为本位的色彩”，“丝毫没有过激性质，属于极为安分平和的信仰团体，并无如白莲教、八卦教的反抗统治秩序的革命性”。笔者在定州田野调查期间，人们（多是老人）会深情地说“我们不懂那许多，可那是一个好神啊，给穷人粮食”。此外韩祖庙在当地又往往被称为药王庙，今日韩祖庙中名医殿香火便远胜庙中其他孔圣、佛道神祇诸殿。弘阳教获得上层支持的合法来源（哪怕只是在民众想象的传说中）以及实用功利这两点在“由明朝受朝封封济今古，得始祖传祖道道治乾坤”的韩祖庙对联中也得到了鲜明表达。因此，虽然弘阳教教义中寄望彼岸救济，来世解脱的信仰内涵也有可能造成对现世的否定，其快速发展之势也会招致当权者的疑忌甚至取缔，但将其归属到“对抗封建专制统治的‘地下秘密王国’”，并不太合适。上下逢源的教义宗旨，相对平和、宽松的生存环境，乡村社会的因袭守常，再加上传说中的本地色彩等因素，四百年来以弘阳教为核心的民间信仰在定州地区形成庞大势力，不仅定州本地成为弘阳教圣地，周围蠡县、博野、清苑、望都、深泽、无极、饶阳、安平、曲阳、安国等十县80%的农民也都信奉韩祖。民初孙发绪任县长时，毁庙以数百计，却未敢碰韩祖庙，“文革”后民众们还把无家可归的观音、龙王、玉皇等一齐移到韩祖庙中，由韩祖领着过“神仙日子”；平教会定县实验之际，发现平民学校学生缺课最主要的原因之一就是“赶庙集”，也发现当地人对韩祖信仰最深，庙会上都是先拜完韩祖，再去拜别的神。直到今天，定州数以百计的庙会中，每年农历三月和十月的北齐村韩祖庙会依然最盛，信众数十万余。笔者有幸于农历三月北齐庙会亲身领略其香火之盛，信徒之众，以至山东、河南，甚至四川等地皆有专程赶来者，其盛况如此。



韩祖庙会当日盛况

与大多数民间宗教结社一样，弘阳教“三教合一”，思想体系驳杂，渗透了作为官方“正统”和显学的儒家伦理道德观，佛家无常、因果报应、轮回转世的观念，也因其与道教立场靠拢的趋势在今日被后者“收编”。



韩祖宫前进香民众



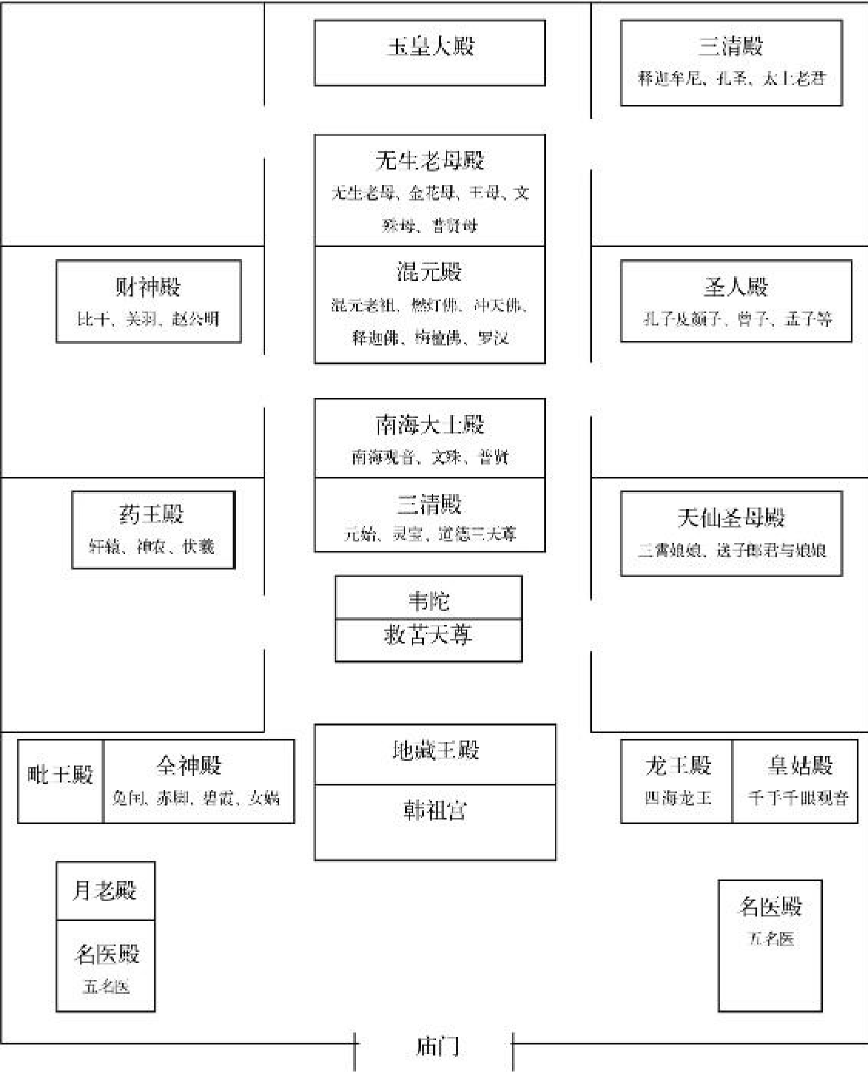
庙会结束后韩祖宫前香灰

许多经卷中都绘有释迦居中，老君居左，孔子居右，三教圣人并排而坐的画像。而三人（也即三教）之间又可转化——"'释迦文佛'即'无极老祖'伯父，留下大藏真经，又留生老病死诸苦，'要天老祖'临凡转世化为老君，安天立地，留下五行及道德清净真经，'善林老祖'化身孔

子，留下五经四书，仁义礼智信，为古今文章之祖，历代帝王之师”。老百姓们也“来者不拒”，并不去做什么追究、辨析，这一多神、全神崇拜信仰模式“是中国下层民众极为强烈的功利主义色彩在思想信仰上的反映，同时也表现出斗升小民在社会生活中的无力感”。

弘阳教诸神，除了上述三教之尊，还有佛教的燃灯佛、释迦牟尼佛、弥勒佛、阿弥陀佛、观世音菩萨、文殊菩萨、普贤菩萨、地藏菩萨等；道教的道德天尊、灵宝天尊、关圣帝君以及邓、辛、张三天君、阎王、三曹、牛头马面等。当然还有从佛、菩萨、禅师、真人、老祖、老母等各色齐全的名号上难辨其源流的弘阳教本教神明。如前所述，在定州历史上，敬奉五道神（乡民信仰人死归阴要向五道神报到）、为招魂追悼而设的五道庙最为普及，这与弘阳教的兴盛或不无关联——韩飘高之所以修行，是要超脱生死轮回之苦；而弘阳教的实用功利，也体现在“注重外在行为及仪式、祭祀祈祷、礼忏拜佛”，“其中又以超度亡灵出离地狱之苦，摆脱四生六道之难为重点”，甚至清代华北地区弘阳教徒，多成为农村负责丧葬事宜的准专职人员。

在五道庙之下，庙数居于前茅的，还有一位地位非比寻常的主神——老母。根据民国十九年对定县全县453村的调查：最多之庙宇为五道庙，计157座，关帝庙次之，计123座，再次就是老母庙，计102座。据民国十七年东亭乡村社会区内62村庙宇调查：原有庙宇（共435座）中仍以五道庙为最多，计68座；老母庙次之，计54座。但现存庙宇中，老母庙却以19座胜过五道庙的17座，高居榜首。



定州北齐村韩祖庙内各殿分布及供奉神灵示意图



韩祖庙内无生老母殿所立无生老母像

所谓“老母”，弘阳教中指无生老母，她是明清民间宗教的最高神灵。“真空家乡，无生老母”是明代以来在诸多民间教门中广为流传的八字真言。学界一般认为，与无生老母有相关性的概念虽然在明前已见端倪，但与其信仰的酝酿、铺垫和形成、确定，关系最为密切的，还是明代无为教教祖罗清在“五部六册”中对于“无生父母”和“无极圣祖”的阐

论。由“罗清始其端，在四祖孙真空所撰《真空扫心宝卷》中得以明确，在七祖明空《佛说大藏显性了义宝卷》中定型，而在天真圆顿教《龙华宝经》中得到系统深入的阐发”。

无生老母是集创世祖与救世主于一身的全能女神。根据《古佛天真考证龙华经》等经卷内容，“无生老母先立天”，其后“无生母，产阴阳，……婴儿姹女。起奶名，叫伏羲，女娲真身”，“又生出，九十六亿，皇胎儿、皇胎女，无数佛星”。创造了天地日月和九十六亿皇胎儿女的老母，看到东土空虚，便着儿女们居住，却不料想“酒色财气，障慢真心”，“乡儿乡女，贪恋红尘，投胎入窍，埋没灵根。翻来覆去，直到如今”。她虽是高高在上的创世祖，此时却与人间最平凡普通的慈母一样，日日夜夜垂泪思念着“尽迷在，景界红尘”的沦落儿女，深情盼望着、呼唤着他们回心转意，并将自己的全身全心扑在拯救度回儿女的大业之上。在一些民间教派道门的宝卷中，还有着这样的老母《叹五更偈》：

> 一更之里泪悲啼，想起姹女与婴儿；二更也里泪汪汪，想起婴儿哭一场；三更者里珠泪流，婴儿姹女早回头；四更时里泪长倾，婴儿姹女早回心；五更早里泪满腮，婴儿姹女早回来。

从罗清“五部六册”中无生父母、无极圣祖到无生老母，凸显出的是这一全能神逐渐女性化的定位趋势，而在诸多女性气质中，中国女神的神圣叙事又对母性给予了特殊强调。“女神与崇拜者的关系在一定程度上是母亲与子女的隐喻转换。”以这样一个人情味极厚重的老妈妈为创世祖和救世主，反映出在“下层民众幻想的世界里，人们架构了一种充满温情的神人关系，赋予无生老母以自己所期望的神性”；而整个人类社会尽是“皇胎儿女”一母同胞的设定，包括经卷中老母对于儿女们“吩咐合会男和女，不必你们分彼此”的叮嘱，“倾注了以家庭为基本单位的中国下层民众对新型人际关系的向往，同时也反映了当时社会的冷酷无情以及人与人之间的极端不平等”。从另一个角度说，民间对于无生老母信仰所体现出的这种对于人类家庭式亲密平等关系的期盼和认同，也

有可能是弘阳教在定州扎根发扬光大的另一个隐秘原因。因为关于弘阳教创始人韩祖飘高的家乡，有着这样的说法，“查《邪教阴报录》谓飘高名高扬，系山西洪洞县人”，“红阳教主系山西洪洞县人，名高阳，号称飘高祖。而直隶曲周人名韩泰湖，亦称飘高祖”。虽然现在的学者经过考证，认为韩祖祖居曲周说更为可信，但是正如“宗族”本身，有着很强的建构性，运用了诸多“假借”手段的“造宗族”活动及其文化创造，始终是社会学、史学的热点话题。我们很难否认，自认为是明代永乐间从山西洪洞迁居而来的定州人，对于有着同乡同源说法的韩祖，或许也有基于家族和亲缘层面的认同。潜意识中将曾在定州“救世”的韩祖与自己的祖先联结起来，与无生老母的“创世”“救世”的神圣叙事，共享着相近的逻辑。

作为明清以来民间教派中最重要的神祇，和很多民间神一样，无生老母非佛非道，亦佛亦道，其信仰形成中，凝聚着下层老百姓的创造，而老百姓对这种创造和认知，往往并不十分自觉，表现出来特别具有代表性的现象，就是民间信仰中，神祇之间指认的含混，甚至可以说是神祇谱系的混乱。同样是在民国的定县调查中，我们发现了一个现象。在全县庙宇数目调查中，老母庙、南海大士庙、观音庙是分别统计的（其中南海大士庙有80座，紧跟老母庙的102座，而观音庙则以13座排在较后的位置），似乎在当地这三者有所区分（在今日韩祖庙中，观音与无生老母也确是各有殿宇，分别立像享供的）。



韩祖庙内南海大士殿所立观音像



韩祖庙内皇姑殿所立三皇姑（即千手千眼观音）像

不过，在定县东亭乡村社会区内62村调查的原有庙宇数目统计表中，我们能看到老母庙（54座）和观音庙（7座）的信息，“南海大士庙”条目却消失了；紧接着，在随后“62村庙宇内供奉之主神数目”表中，“老母”“观音”全部消失了，只剩下“南海大士”61个（仅次于五道神的68个，位居第二）。考察这在62村中被供奉的61个“南海大士”神像之

数又正是前述本区域“老母”与“观音”庙数之和。可见，老母、观音、南海大士在民间的混称与同义复指情形，给平教会的定县社会调查这一在中国具有先发意义的严肃、科学、系统的社会学调查，带来了不小的麻烦，于是调查者们不得不在名目看来不甚严谨的统计表后，做出这样一个解释：“老母庙里供奉老母，老母就是南海老母或南海观音，又名南海大士。”

其实何止是大慈大悲、现身救世的观音，从无生老母的身上，我们还能看到女娲（创世）、王母（神力、长寿）、骊山老母（年高、慈祥）等诸多女神的综合。不过观音信仰，在无生老母信仰创生中确实意义重大，从“无生”思想、慈悲品格、修持法门与仪轨诸方面，都可以找到两者间影响发生的线索，而观音信仰在中国下层民间的特别普遍，也加剧了两者的混杂。关于无生老母信仰形成、成熟、发展过程中对于其他神祇的借鉴，多有学者论述，此处不再赘言。

定州土地上所尊奉的女性神，当然远不止无生老母、观音这两位。据民国调查显示，除去老母、南海大士、观音的庙宇，在定县全县453村中，其他女性神庙现存的还有奶奶庙（45座），龙母庙（12座），仙姑庙（3座）、天仙圣母庙（2座）、苍姑庙（1座）；具体到东亭乡村社会区内62村的女性神庙，奶奶庙原有22座，现有5座；五圣老母庙原有2座，现存1座；龙母庙原有1座，现存；五龙圣母庙（原有3座）、苍姑庙（原有1座）、天仙圣母庙（原有1座）皆已无存。



无生老母殿内其他女神像，左起依次为：文殊母、金花母、王母、普贤母

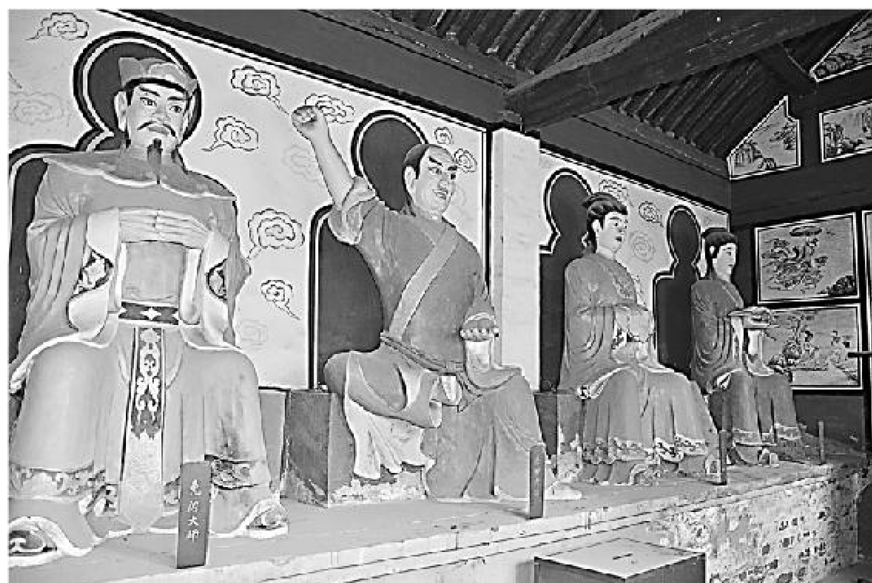
调查者做了如下说明："奶奶庙多半就是天仙圣母庙。奶奶庙里供有三神，一是大奶奶，一是二奶奶，一是三奶奶；所以乡民普遍都称奶奶庙为三奶奶庙；五龙圣母庙里供的是五龙圣母。据本地人说这庙的五龙圣母是定县本地人，她生了五条龙，所以人家想她是神，修庙敬拜她；苍姑庙里的苍姑是妇女敬拜的神，能叫她们善于针凿；龙母庙里供的是龙母娘娘、雷公、风婆。龙母娘娘是管下雨的，雷公是管打雷的，风婆是管刮风的。乡民对于龙母信仰很深。"

这段说明中，除"五龙圣母"较为明确，其他又多有语焉不详之处。首先"五圣老母"不见其踪，不知确指。我们不知为何调查者不能给出说明，笔者甚至有一猜测，这个"五圣老母"是否有可能是"无生老母"讹音，而被调查者误认为是与"老母庙"所不同的另一庙宇？此外，"五龙圣母"和"龙母"民间多有混叫；"奶奶庙多半就是天仙圣母庙"却又在统计中分置的情形，与前述老母、观音的"缠不清"也是如出一辙。关于奶奶庙，这里还想再另做一点补充。

众所周知，奶奶庙是用于祈祜子嗣的，祈祀目的直接、专门又广为人需，直到今天，各地奶奶庙也多香火旺盛。在中国民间信仰中，女神自身的母性多是具有神圣性的母性。这体现在人们往往是在普遍、广泛、永恒的创生、起源意义上，来叙述女神作为"众生之母"的崇高地位，然而俗世中"为母"的前提——"为妻"，却往往是被"屏蔽"在外的。在"民间拥有广泛信徒的女神，如妈祖、陈靖姑、观音、无生老母以及粤西地方普遍崇祀的金花娘娘，无一不是以未婚的处女之身获得女神身份。正因为未婚，她们才避免了女人因性交而导致的'不洁'，所以在她们的信仰叙事中，无须处理或干脆否定女神身为妻子的面向"。这种肯定"母"而否定"妻"的女神叙事，以及靠乞诉怀有"洁净"之"母身"的女神们，来护佑人间"不洁"的性交、生产的行为，体现出民间信仰中对女性及其身体的想象和男权社会权力话语间既抵抗又共谋的复杂关系。

关于奶奶庙中的"奶奶"所指，各地说法同中有异，且多有"三奶

奶”的说法。例如碧霞元君说（又称九天圣母，泰山奶奶，在很多地方也被称为天仙圣母。各地碧霞元君供庙中，往往在元君左右另有两位女性神祇），云霄、碧霄、琼霄三霄仙子/娘娘说等。民间往往笼而统之称为送子奶奶（娘娘）、子孙奶奶（娘娘）等。定州本地的“奶奶”所指，也有诸多说法。平教会调查者认为多半是“天仙圣母”（今日北齐韩祖庙中，天仙圣母殿所奉为三霄娘娘，同殿另有送子郎君、送子娘娘“配套”），民国年间还有学者在名为《定县巫婆的降神舞》的研究中指出定州“奶奶”信仰与附近唐县青虚山或曲阳黄山的“奶奶庙”相关，依据清光绪年间和当代编纂的《唐县志》，青虚山供奉的主神正是三霄娘娘。不过，在同文中，作者又提到过“四月十八”是定州的“奶奶诞”，这一日期一般被认为是碧霞元君寿诞日，而非民间所传的三霄娘娘诞日。可见在定州百姓间，奶奶所指仍不乏含混性。而像《金牛寺》剧中，有对女性在药王诞（四月二十八）上庙同时拜奶奶场景描绘，则反映了奶奶信仰无孔不入的功利性。



韩祖庙内全神殿所立兔闰大仙、赤脚大仙、碧霞大仙、女娲娘娘像



韩祖庙内天仙圣母殿所立云霄、琼霄、碧霄三宵娘娘像



天仙圣母殿内两侧送子郎君与送子娘娘像

同与青虚山、黄山信仰圈相关的，还有定州的“九仙女儿”信仰。在秧歌《杨二舍化缘》中，有“王母娘娘九个女，四双单一都落凡”的唱词，《崔光瑞打柴》等剧也出现了玉帝王母所生九仙女的形象。不过在定州百姓心中，九仙女儿也叫九件女儿或九件娘娘，缠杂着更“在地”的解说：传说“九件娘娘”是黄山（皇山）之神，以皇姊王美为首，掌管依次的二件娘娘至九件娘娘及一切神仙。九件娘娘各有自己的差使随从，如穆桂英便是其中之一。同时，定州本地巫婆自认师法青虚山，把与“九件娘娘”信仰相关的“九连环”作为法物，也都可证“九件女儿”信仰在定州基层社会具有本地特色与“及物性”的实存。

无论是在地位和庙宇数量上居大宗的老母、大士/观音，还是长期活跃的“奶奶”以及其他“术业有专攻”的各路女神，民间女神信仰与乡村

女性活动的关系都极为密切。既有求子、乞巧等个体化的行为，也有女性主导的集体活动。例如民国时期定州盛行的、据说从唐县青虚山讨来的巫婆降神舞“跑花园”（本地叫“跑花红”），皆在庙会场中施行，其中以奶奶庙最多，老母庙次之，其他的庙宇则较少。以时令论，则以二三月最多，尤以二月十九（南海大士诞）、三月三（王母蟠桃会）和四月十八（奶奶诞）这三个日期最易见到。又如在山西一些地方关于碧霞元君的祭祀赛社活动中，至今其中很多重要环节，如服侍元君及二仙奶奶盥漱、送神、唱神等，都是由女性来组织完成。在定州秧歌中，围绕着老母信仰而产生的“老母会”（或曰老母圣会、老母佛会），也是重要的乡村女性社会集团。

之所以民间教派（包括民间女神）更易得到女性信众的追崇，按村人的概括，或是“在道门的多系老道学的人、游手好闲者、脾气特别者、缺乏子嗣者、年老寡妇及无知妇子”。秧歌戏文中“老母会”的功能主要是老年女性的会餐、聊天（例如《小姑贤》《金牛寺》等），且往往被作为游手好闲、好吃懒做者的聚会而加以嘲讽，也可佐证这一歧视性看法。但是，无论在戏文中还是现实中，对于乡村妇女而言，这一看起来婆婆妈妈的聚会却十分紧要（《小姑贤》极端地表现为即便家中正有休媳妇这样的“要紧事”都要为“赶会”让路），且以轮流坐庄的形式维持着“可持续性发展”（《金牛寺》），个中原委，当然不是妇子“无知”这么简单。“妇子”占了人口大半，却与“游手好闲者、脾气特别者、缺乏子嗣者”等“边缘人群”并提，对她们而言，寻求人际支持，抱团取暖，就更是扩展被压抑的生存空间的必要手段和必然结果。正如吴真在援引Steven P. Sangren、Rubie S.Watson等人的研究时所说的“男性所主导的宗教崇拜活动多牵涉国家、乡里祀典等公共领域，而女性神祇的象征意义多属于家庭事务或个人救赎等私人领域”，“由于在基层非组织性的民间信仰中，国家、制度化宗教、男性的控制比较薄弱，女性得以在神灵世界里扩展她们的空间和权力。在这片‘飞地’内，女性是得到广泛认可的‘能动者’”。直到今天，一些地区的宗教活动和聚会，“其成员无

一例外是通过女性亲友的关系网来吸收的”，也充分说明了这点。

民俗信仰的土壤，成为乡村女性和民间文艺共同的“飞地”。从人类学的角度，许多学者和戏剧家都倾向将戏剧视为“人的自我实验”。在秧歌小戏处于夹缝中的戏剧空间和逼仄的“实验室”内，底边女性去触碰、探索并尽力延展生存呼吸的边界，必然会发展出一系列表达/实验的策略。神灵信仰在基层社会的普遍所提供的合法性与安全感，同为女性的代入感，使得女性神灵成为女性绝佳的代言者，频繁进入定州秧歌的实验空间。酬神且娱人，广有影响的民间教派与老百姓喜闻乐见的戏曲“换词”互渗，是不难想见的事。多有学者讨论过秧歌戏通过与宝卷“借口换词”“互文移字”，对人心均平、无差无碍等宗教思想和观念的表达；秧歌中民间信仰神灵的登场以及“赶太阳”、刘公打雁、僧道度劫等弘阳教宝卷中语词、典故和经典情境的出现；戏班拜祖（苏东坡）、开台散场的祭台、请神表演、苦情戏的盛行所关联的禳灾祈福的仪式功能；当然还有更为宽泛的当地各种祭祀仪式和婚、丧、寿、诞场合与秧歌戏的结盟，等等。而关于定州秧歌对民间女性神的表现，讨论仍相对较少。前文曾提到来自于民间教派经卷的老母《叹五更》词，而“叹五更”（包括“叹四季”“叹十声”等），又是“采茶”这一与花鼓、秧歌戏同源共生的小戏中，极适合抒发怨女哀情的悲调。再如定州旧时巫婆“跑花园”的巫歌（神歌）歌词云：“三仙宫，登山赶庙，去跑花红。给奶奶，拜寿经，那庙那山都去赶工程。拿起花鼓真威风——都是皇姐的御妹和皇兄。诸位‘差龙’都有仙容，胡说八道的罪刑。”这手拿花鼓载歌载舞的容姿行止，与秧歌的早期形态颇相吻合。清代袁枚《子不语》中曾提到京师康熙年间权贵于报恩寺召女巫唱秧歌劝酒事，虽非史笔，也并非无据。



韩祖庙对面“北齐剧场”戏棚（2007年）

可见，女神叙事与秧歌的结合，有着漫长的“前史”，而在戏剧定型化的秧歌小戏中，女神叙事的面貌又得到了进一步发展。统计《定县秧歌选》的48出剧目，女性神灵/神庙的出场和暗示，共计十余处，详情如下表：

女神名	剧名	文字	情节/功能
观音 大士 南海大士 圣母 南海老母 老母	杨富禄 投亲	哪吒、杨戬“二家元帅”登场，述“因圣母登殿，陪伴伺候，走走便了”。 圣母白：山在山上，足踏莲台。家住南海一座林，圣母倒坐莲花盆。千军万马上不去，但等吃斋行善人。哈！吾乃观音大士。……我自说是哪家有难，原来是上方东斗星一转下方杨富禄，小树以下要上吊，应前去护救。二家元帅何在？ ……来了南海观音救世星。驾动祥云来得快，轻轻落到绣楼庭。站在绣楼一声叫，叫声小姐要你听。你别把我当作妖魔鬼怪，我是南海老母到梦中。醒了你快到花园去，保你夫妻得相逢，你若不到花园去，绣楼上摔死你王月英。圣母的话儿你记下，别当虚言耳旁风…… 王月英：……刚才绣楼吾得了一梦，南海大士到梦中……	杨富禄上京投亲未婚妻家，途中马童陷害富禄，夺走定亲信物冒名投亲。富禄上吊自尽，观音变化成贫穷丑婆搭救还魂并指点他进入未婚妻王月英家花园，同时托梦给月英，指点其夫妻相会。

女神名	戏名	文字	情节/功能
	杨二舍化缘	杨二舍：多亏南海老母搭救俺。 王美容：南海老母怎么把你救？ 杨二舍：金簪拨口抹仙丹。 王美容：你可怎知是南海老母？ 杨二舍：梦中的言说我记周全。 王美容：他叫醒你梦可向哪厢去？ 杨二舍：他叫我投亲再奔燕山。	杨二舍被家中大娘赶出，途中遭家奴马童陷害勒毙于黑松林，南海老母搭救回生并指生路。
	小姑贤	内白：你光顾了跟你的孩子们吵闹，你就忘了今么是二月十九老母圣会啦！众家姐妹都到啦，单差你这们一个老行子啦！	王妈欲休儿媳妇，被姐妹叫去，女儿翠花利用此间隙想办法。 （注：二月十九为观音诞）
	庄周扇坟	杨戬、哪吒"二家元帅"登场，述"仄圣母登殿，陪伴伺候，走走便了"。 老母上白：善哉！善哉！脚踏莲台。家住南海一座林，圣世打坐莲台。千军万马上不去，但等吃斋行善人。我乃观音大士是也。……不免袖占乾坤，我自说哪家有难，原来是庄周游山观景，不知他真意出家，假意学道。有心上前度化于他……带着仙体把他度，失了仙体罪不轻，观音母返身自一变……变了个佳人美少年……佳人扇坟是假意，度化庄周是真言。……佳人腾空驾云端，临来带的秋波扇，小扇以上留诗篇，临来没带小玉管，摘下金簪当笔尖。上写着南海老圣母，下缀庄周学道仙。你是仙来我也是仙，你广有仙体没有仙眼。你把我当作扇坟女，我本是南海老母度法传。出门别笑扇坟女，你在家娶妻未不贤。庄周你要是下世去，不等三天劈了你的灵官…… 庄周：……呸！拿着我妻田氏乃大贤之人，比你这扇坟女子不成，可！这一旁还有一行小字，待我念来。扇是阴阳扇，南海落下凡，落在贫道手，回家度妻贤。回家度妻贤，可！我说哪个度化于我，原来是南海老母度化于我。老母慢走，受弟子一礼！	观音变化佳人小寡妇，欲扇干已故丈夫新坟，以求尽快嫁人。以此刺激庄周假死试探妻子田氏贞节，从而看透红尘，真正得道。

女神名	剧名	文字	情节/功能
三圣母	双锁柜	二姨：先请上方三圣母，后请阁里众位娘娘。又请城隍和土地，众位神灵全请到。 …… 余得水：祖宗回宫吧，再也不敢咏杀啦！ 二姨：先送上方三圣母，后送上阁里各位娘娘。众位神灵皆送走，等着回家烧高香……	瑛姐不满双亲嫌贫爱富违背婚约将自己另嫁他人，遂装病。二姨借跳神为其治病并主持公道。
圣母	刘秀走国	马武：腰挎宝剑没出鞘，有心斩月恨天高。西北角下起浮云，圣母倒坐莲花盆。……	出场套语
娘娘/奶奶 送子娘娘	刘玉兰 上庙	杨南：连把丁弟叫几番。城东起了娘娘庙，娘娘庙上好香烟。依我说咱兄弟二人上个庄，二人说书弹三弦。 王氏：城东起了城东起了娘娘庙，娘娘庙上好香烟。眼看玉兰就要娶，买点好东西把箱填。 王氏：妹子玉兰跟我走，庙门以里降香烟。三人就把庙门进，纸马一扔火池里边。见了奶奶飘飘拜，二人跪到地平川。……叩罢头来平身起，抬头观见三郎官（送子神）。不见三郎我不恼，一见三郎恼心间。闺女小子你给我送了七八个，差不离全没活到十二三……	被逼另配婚约的刘玉兰，得邻居王氏护佑，与出外学艺的定亲表哥重逢团圆场所。
	王明月 休妻	玉皇：大善人王明月倒有九子的命，眼下无子觉断根。在龙殿吹法气，开言再叫送子娘娘神。金童玉女赐给你，命你送子到洛阳明月家门…… 送子娘娘：在龙殿拉下了送子娘娘。今天领了玉皇旨，明日送子到洛阳……只听得他夫妻盼儿郎，一双儿女忙赐下，一个比着一个强……	王明月因无子欲休妻张氏，张氏陈情打动明月撕毁休书，夫妻二人求神送子。
奶奶	金牛寺	刘妻：一行走着一行说话，年年有个四月二十八。乡里的奶奶们都上庙，奶奶庙里把香插……	访亲家探女儿的日子。（注：四月二十八多被认为是药王诞）

女神名	剧名	文字	情节/功能
五龙圣母	搬不倒请客	搬不倒：……俺乡里起了个庙会，我想接我妹子前来逛庙……咱乡起了个四月四庙，跑马唱戏甚热闹……	搬不倒接妹妹逛庙会引起婆媳、公婆争吵。（注：四月四为五龙圣母诞）
	借髱髻	张四姐：俺娘家起了个四月四的庙，捎信带信叫我上庙去。	为上庙出门打扮，故而向姐妹借髱髻。
九仙女儿（玉帝之女）	崔光瑞打柴	张四姐：上方来了张四姐，来了四姐姓张的人。一母所生姐妹九个，姐妹九个许配九人。大姐许配杨天佑，二姐许配聚宝盆，三姐许配琉璃盏，四姐许配打柴人。南天门上拱拱手，辞别姐妹驾起云。	仙凡配女主人公
王母	庄周扇坟	庄周：想当年居官将印失掉，到夜晚保妻母逃出一朝班。逃到了槐花山修行养道，一心出家学神仙。年年有个三月三，王母娘娘庆寿诞。众位大仙来庆寿，命我贫道把茶端。那时我一步迟慢了，一袍袖打得我落了凡。……南关有个庄员外，我给此人做儿男。	庄周自道前生

表中列出的女性神的指称，多有可与前文讨论呼应处。例如观音、老母的混称（包括由佛门观音度化道家庄周等）、九仙女儿与定州巫婆口中的九件女儿或存之关联，送子娘娘/奶奶信仰在当地的流行，等等。特别像《金牛寺》中，在药王诞（定州民间也有将弘阳教祖韩飘高与药王并提情形）上庙同时拜奶奶的例子，也反映出了女神信仰与韩祖崇拜这一在当地具有一定优先级的信仰相交织的定州本地特色——定州秧歌剧目泰半移植，但此剧开头刘光嘴上场言道“家住定州牛家庄人氏”，或可证此剧当为地产。

综观定州秧歌传统戏中关于女性神的现身或暗示，在剧中大致有如下三种功能：

第一，程式性套语。例如《刘秀走国》马武的上场词。不具备剧情功能，但反映出了地方女性神信仰在秧歌戏中仪式性的规约遗存。《庄周扇坟》中，庄周自道前生因在王母寿诞日天庭当差出错被贬下界，也

可视作一种民间叙事的套路。

第二，女性神庙作为剧情展开的背景、场合。例如《刘玉兰上庙》《金牛寺》《搬不倒请客》《借髢髢》《小姑贤》等，在有记录的定州秧歌传统剧目中，但凡提到庙会，几乎都是与女性神灵有关的庙供，剧中正因为以这些与女性神信仰相关的庙会举办为由头，女主人公才可能展开行动（其中年轻女性的活动往往与爱情、社会有关），乡村女性的社交活动与女性神信仰的关联，由此可见一斑。

第三，女性神作为推动剧情发展的关键环节。这一方面具体又可细分为以下几种：

（一）被召唤（假借）的形象，不出场而以神灵威仪影响剧情发展，如《双锁柜》中璞姐的二姨跳神时所召唤的“三圣母”和“众位娘娘”。二姨在戏中虽带有诙谐色彩，但却是个可爱的正面形象，对应着现实乡村中“老母会首”和女巫一类人物。她在戏中的法力，只是威慑逼女悔婚的佘得水的说辞，她真正的法力所在，是老辣精明且练达，洞悉人情世故，猜中了佘得水意欲昧婚的小算盘，又一眼看穿璞姐是以装病来反抗父亲。她明面上跳神治病，实为璞姐做主，也正是因她不凡的老辣和慧眼，使得佘得水夫妻相信了她是有神灵撑腰的全知全能，跳神的“伎俩”方能成功。在这里我们看到，乡村社会中贤明智慧的女性长辈，是如何借诉女性护佑神的权威，而实际上成为父权压迫下更为弱势的女性群体的人间护佑者。



《双锁柜》中二姨（鸡花旦）手持 降魔锏与照妖镜的扮相 （兴定秧歌剧团相巧英）

（二）剧中的女主人公。如《崔光瑞打柴》中临凡下嫁打柴郎崔光瑞的张四姐。剧情借由神圣舍下脸面，死缠烂打追求爱情的行动，以一种戏谑方式，朴素地表现了爱情的巨大力量，而将这一行动归于神灵，无疑也反衬出现实中之难为。

（三）剧中登场的重要配角。其功能主要有“挑起”（如《庄周扇坟》中化身佳人小寡妇的观音）和“解决”（如《王明月休妻》中的送子娘娘，《杨二舍化缘》与《杨富禄投亲》中分别搭救两位因身陷绝境而自尽的杨公子还魂并指示生路的观音）。

总体而言，定州秧歌中女性神灵的出场和暗示，多是站在护佑众生和女性的立场。需要特别指出的是一个特例，这就是《庄周扇坟》中的观音。“庄周扇坟”“试妻”“田氏大劈棺”的故事，长久以来都被视为对于女性贞节的极端训教。不过在这一故事的出处——明代冯梦龙纂辑的《警世通言》中，扇坟寡妇只是寻常人家，与神灵无涉，而到了秧歌戏中，观音也加入了这一训教阵营，且扮作佳人，成为一切故事、矛盾的直接挑起人。秧歌中给予的合理性逻辑是：庄周因为娶了田氏而不得升仙，于是观音化身佳人扇坟，现身说法挑拨庄周与田氏关系，让其假死并变成深情美秀士来试探田氏贞节，使得田氏因违背守贞誓言而被五鬼分尸，庄周由此得以度化。长久以来这个令人唏嘘的故事得到过很多不同的解读——例如教导女性无论遇到什么情况都务必守节的“反面教材”，现代对于田氏的同情和翻案，以及从人性是不能考验的角度批判庄周了道却不解人，等等。相比而言，定州秧歌戏里的逻辑细思起来，更有种令人不寒而栗的感觉：人何以能逃脱神的设计？如果说田氏的死是度化庄周这一根本目的的必经一环，庄周必得度化，则田氏必死，那么这就不是纠结的检验人性，而是胜算在握的故意谋杀。换言之，以观音代表的神圣一方，也即代表着真理的掌握者，将田氏在前夫“死”后背弃誓言“另抱琵琶”，作为一种无法避免的必然或女性的“本质”，这就可能带来了两种全然相反的理解，一是对于女性彻底的否定——天下女人心性皆是如此不可靠；二是既然这是不可避免的、经由观音神圣指示出的“本质”，也就具有了天性、天道如此的涵义，既然人人皆在神灵上天彀中，那又何必执着违拗天意？这样的解释或许有过度阐释之嫌，也不符合乡民看戏的所思，毕竟定州秧歌此剧的剧本和观演，总体价值判断上仍是“厌女”、教训的基调，五鬼分尸的结局比起《警世通言》中的羞

惭自尽，更显得报应昭彰而生硬；但是，护佑众生，尤其对于底层女性而言具有十足亲和力与公信力的观音老母，却在此剧中将与丈夫生前恩爱和睦并无过错的女性作为男性成就之路上需要解决的障碍，且计谋如此阴毒，多少令人有些难以接受。令人费思量的，同样还有剧中观音留给庄周的两句话。第一句是“出门别笑扇坟女，你在家娶妻大不贤”；第二句为“扇是阴阳扇，南海落下凡，落在贫道手，回家度妻贤”。田氏妻究竟贤也不贤？到底是“度”庄周还是“度”田氏？观音此处大大的自相矛盾，或者竟与那第二层解释有关——若论遵从了神意（天性天道），田氏自然是“贤”的（若田氏抵死守贞，不知被挑战了权威、丧失了控制力的神灵当哭当笑？）；也正是在这样一层意义上，神灵设计安排好的“故意谋杀”才可能与田氏“大道从天然”的个体解放即“度化”画上等号。民间小戏中看似并不高明的神灵片段添加，倒也为我们的“旧事新读”别开了一片洞天，这或许正是乡土社会思想文化土壤丰富多元、相比“各种严整的大观念大叙事”更具空隙，也“更可让人自由呼吸”的一例旁证。

自然，在定州秧歌中登场的，除了女性神，也有玉帝、八仙、哪吒、二郎、霹雳仙、增福官、解地神以及众多无名大仙、上仙等。但毫无疑问的是，与女性神灵庙会和信仰活动之于乡村女性社交的重要性相似，有着“栓老婆桩”外号的定州秧歌，在以“婆婆妈妈”的题材吸引农村女性之外，其演出本身也成为乡村女性扩大交际的一次短暂聚会和联谊，但凡村里唱秧歌，住户们多会趁此机会请他们外村的女亲戚来住几天。此种情形下，女性神在定州秧歌中的登场和表现，对于当地女性的全情投入、参与，其所具有的号召力，恐怕也是其他神灵难以匹敌的。虽不同于历代才女似乎更为主动的笔墨传情、泣血自诉，同样在戏文世界中体感着压抑与慰藉、被书写与自我抒写等诸多紧张、矛盾的底边女性观众，长期以来也在与她们所珍视的民间小戏的互动中，发展出一套沟通、弥合上层教化与日常关切和情感需求的复杂话语系统。民间小戏中频繁出现的那些既位尊神圣、“直达天听”，又护佑众生（尤其是女

子）的女性神祇，从根本上说并不同于超越性、形而上的宗教信仰，而正可以视作观演双方、舞台内外自证其合法性的一种富含现实功利的“隐微修辞”，为我们打开了以秧歌为代表的民间小戏和乡村女性交感、互动的别样天地。

三、新时代语境中的神灵

中华人民共和国成立以来，神灵在秧歌中的登场也出现了意味深长的变化。老艺人张占元在《定州秧歌史料》中，回忆整理了他自20世纪50年代成为定州秧歌职业演员以来学习演出过的近四十出传统戏剧本（《刘玉兰上庙》《金牛寺》《搬不倒请客》这三出因张占元未录，故无法比较），对比20世纪30年代的《秧歌选》，我们发现，神灵信仰和形象作为剧情展开的背景、场合（庙会），仙凡配主人公（《崔光瑞》），以及剧情“挑起者”（《扇坟》）等功能，都在20世纪50年代后的秧歌演出舞台上保留了下来。但是神灵之名作为仪式性套语和被很多研究者所看重的神灵作为剧情困境“解决者”的功能，则被大大削弱。例如《杨二舍化缘》和《杨富禄投亲》中，观音、老母完全消失了踪迹，前者改为杨二舍虽陷绝境但并未自尽，自作主张沿途化缘至未婚妻家投亲，后者则是尽数删掉杨富禄在途中第一次自尽被观音老母所救、老母指路并托梦小姐的情节，改成杨碰巧自尽于未婚妻家花园凉亭，为正来打扫凉亭的丫鬟所救。还有《定县秧歌选》并未收入的《李香莲卖画》一剧，据老艺人介绍，早先的演法也是“半神话戏”，其中有南海老母掐指算出李香莲上京途中有难，派出风神解救的情节，现在或简化或直接去掉了。可以想见，在传统以禳灾为重点的祭祀演戏中，诸如二舍、富禄哭诉的苦戏场景，必然是重头，其目的就是感天动地，呼唤神灵（特别是老母等女性神）怜悯护佑其人间受苦儿女，得到神灵的感应与解决，也是确保仪式吉祥与完整性的要求。而当代记录剧本中神灵作为戏剧“解决”功能的退场，或许是与中华人民共和国成立后剧种改良进程

中，凸显人民自我力量的意识形态要求相关。不可否认，这一新的主导意识形态在民间小戏中得以树立和女神的相对“退后”，也必然与新时代语境下乡村女性地位的整体上升有关。

尽管如此，“戏改”无论从主观还是客观方面都未能全然抹去神灵的痕迹，对于京昆等大戏是这样，扎根并繁茂于前近代乡土民俗土壤的小戏更是如此。不过，地方民俗、民间信仰与秧歌戏的关系，更多的是前者为后者提供了孕育、扎根、繁茂的土壤，而不一定是直接显明的映射性对应。笔者在定州当地考察采访时，百姓们多认为韩祖信仰、弘阳教与秧歌戏完全是不相干的两码事，二者之间没有什么关系（详见本书附录）。秧歌与民俗土壤的日渐脱离，与大时代下乡村环境、百姓生活及喜好的巨大变迁和当代地方小戏演作生态的不佳无疑是有联系的（据村民介绍，定州北齐村韩祖庙会香火虽极旺，但村中已有约二十年很少演秧歌，庙会演剧多是村民更“爱看”、更“上档次”的梆子大戏）。不过同时，我们也必须承认长期处于互动中的民间戏曲和民间宝卷、信仰，毕竟也各有各的发展径路，后者可以有力佐证此戏曲剧种作为“地方性知识”的生存状态，却并不能提供全部的解释。从中国地方戏曲形成史来看，一个地方戏曲剧种的形成发展，往往离不开与周边其他剧种和艺术样式的丰富互动，这种互动包括了内容题材、表演形式各个方面。秧歌戏在冀中大地的形成发展，除了民俗信仰和宝卷的影响，当然也有其他更多的滋养源泉。



庙会当日韩祖庙对面“北齐剧场”戏棚内景象（2007年）



韩祖庙对面新建东北齐文化广场（2017年）



新建东北齐文化广场内剧场舞台（2017年）

第三节 家门内外：秧歌戏题材及其来源

关于定州秧歌戏的传统剧目题材，20世纪30年代出版的《定县秧歌选》曾统计了48出剧目，并按6个主题做了分类（详见下表）：

爱情类	孝节类	夫妻关系类	婆媳关系类	谐谑类	杂类
杨二舍化缘	安安送米	王明月休妻	金牛寺	锯缸	借髢髢
打鸟	郭巨埋子	高文举坐花厅	四劝	王小儿赶脚	借女吊孝
蓝桥会	反堂	蒋世幢休妻	小姑贤	武搭萨做活	崔光瑞打柴
双锁柜	丁郎寻父	耳环记	搬不倒请客	顶砖	薛金莲骂城
借当	变驴	罗裙记		顶灯	关王庙
金砖记	刘玉兰上庙			杨文讨饭	坐楼杀惜
小花园	赵美容吊孝			王妈妈说媒	庄周扇坟
杨富禄投亲	龙宝寺降香				白蛇传
白草坡	双红人上坟				
刘秀走国	描金柜				
朱洪武放牛	杀婿				
	倒听门				
	佘太君观星				

因人力、时间等搜集条件所限，《秧歌选》所录剧目并不完全。据主持平教会定县实验文艺工作的孙伏园所言“定县秧歌戏目，约近一百”，《秧歌选》能得其半，是“本会统计调查处同志再四访求”，“竟得一能唱多出秧歌之老者，名刘洛便”之结果。刘老先生“一面背唱，统计调查处几位同志轮流替他记录”，得此五十余万字。20世纪90年代，董晓萍、欧达伟重访定州，与定州当地文学工作者郭福彬、张建英合作，访得常演而未被收入《秧歌选》的15出剧目，收录在合著《乡村戏曲表演与中国现代民众》附录中作为定州秧歌戏传统剧目的“补遗”，分别

为：《三进士》《绣鞋记》《出庆阳》《李香莲卖画》《武家坡》《老少换》《闹龙山》《杨八姐剃头》《夜宿花亭》《桃园三结义》《打雁》《马前泼水》《烧窑》《田二红开店》《老包探嫂》。但问题是，所补的15出剧目，并未给出任何与剧目形成的时间相关的说明，换句话说，是否是“传统剧目”，很可能也只是根据当地艺人的说法，而当地艺人的说法，含混之处很多。例如秧歌艺人张占元在其整理的《定州秧歌史料》一书中，就把一出《阎家滩》算进了“传统剧目”，此剧既不见于20世纪30年代《秧歌选》，也不见于90年代的“补遗”，按张占元的说法，“此剧系定州秧歌1958年移植上演剧目。但剧本源头不详，且近五十年来并未发现其他剧种上演此剧。据此，称此剧为定州秧歌传统剧目亦不为过”。然而事实上，《阎家滩》是取材于鼓词的河南曲剧经典剧目，可见老艺人的说法，也有不严谨不可信之处。此外，在补遗15出之外，未收入《秧歌选》的定州秧歌常演剧目还有不少。如《三拜花堂》《卖妙郎》《唐知县审诰命》《杨八姐游春》《天仙配》《英台抗婚》等，这些剧目也多为移植剧目。举《卖妙郎》为例，此戏在定州的传唱，当是移植北方广为流行的同名剧目（如豫剧）之果，因此它成为定州秧歌保留剧目，是发生在《秧歌选》搜集工作之后的事情，自然无法选入。而上述15出“补遗”（包括《秧歌选》所录48出剧目），从剧目名称和内容看，也有大量的移植剧目（其移植来源容后介绍），无论我们能否从时间上确定它们是“传统剧目”，可以肯定的是，定州秧歌的剧目库肯定远远不止这些。



《三拜花堂》：演员从左至右依次为么惠芹、常俊果、贾登科、黄翠、田大水（选自张占元编《定州秧歌史料》）

与此相关的，是对已有研究观点的一条辨析。董晓萍、欧达伟书中曾根据定州农民的访谈得出秧歌戏基本都是老戏，新戏难以流传的结论，并且给出的一个解释，是民间宝卷“经本已比较固定于明清的刻本，很少变化了。这使秧歌戏的剧目也得到了相对稳定”。这或许流露出民俗学者中有过度抬高宝卷等民俗文献对于地方戏曲的影响，来确认此戏曲剧种作为“地方性知识”的“原生态”的倾向。事实上，无论是当地艺人的撰述还是笔者在定州当地的考察结果，都是传统剧目的大量唱词甚至是大的场次调度、剧情主题都已发生变化（详见第三章第三节）。同时，从20世纪50年代开始，民办公助性质的定县秧歌剧团成立后从梆子、京剧等剧种大量移植排演了诸如《兰英恨》《英台抗婚》《卖妙郎》《茶瓶记》等二十余出新编改良秧歌，其中不少成为保留剧目，同时期还移植了《四杰村》《赵家楼》《嘉兴府》《盘肠战》《白水滩》《打焦赞》《蜈蚣岭》等近二十出武打戏。《白毛女》《夺印》《血泪仇》《白洋淀的春天》《社长的女儿》《扒糕情》等也是知名的秧歌现代戏。据定州文联相关负责人、当时的剧团演员常俊果及村民介绍，看这些戏的观众比以前还多。笔者所住的翟城村中就有不少老人非常爱听

爱唱《红灯记》《沙家浜》等革命样板戏改编的新秧歌，并且在乡村的文艺活动中有自编自排新秧歌的情形。调查中，笔者还有一个附带的发现，那就是当地老人们有时并不会把这些新编戏或现代戏归为“新戏”，而会因为它们仍用的是秧歌“老调调”，所以还算是“老戏”，基于此来判断秧歌戏“都是老戏”“没有新戏”（详见本书附录）。这种按照唱腔等形式因素划分“新旧”的标准，显然与我们惯常以题材内容划分的标准不同，或许这正是导致之前一些学者“自以为是”而发生“误判”的原因之一。



《三告状》：演员从左至右依次为张小凯、李占民、宋文川（定州市文联提供）



新编秧歌《扒糕情》：黄翠、陈新军饰演（选自张占元编《定州秧歌史料》）

再来看《定县秧歌选》的分类。这六大类的分类，显然只是为了编辑归纳的便利，远远谈不上什么严谨细致的考量。其最主要的问题，就是被分门别类的剧目题材间多有交叉。例如将“爱情”和“夫妻关系”作为两类，其实编者主要区别的是婚前和婚后；又如多可见一出戏既写夫妻关系又写婆媳关系或代际孝亲行为（如《蒋世幢休妻》《杀婿》），妻子的坚贞既可归于“节”（孝节类），也当然可以归于夫妻间的爱情（如《赵美容吊孝》《龙宝寺降香》《双红大上坟》等），但在分类时却只能居其一。再如《白蛇传》《庄周扇坟》《关王庙》（玉堂春苏三与王金龙故事）等，虽被归入杂类，爱情、夫妻关系也都是主旨，《扇坟》对于女性之“节”的表态，也是长期热门、引发拷问的话题。探究定州秧歌题材交叉多、难分类的原因，主要还是因定州秧歌主题较为相近集中，家门内外“婆婆妈妈”，“套路深重”之故——定州当地也不乏男性不屑于秧歌，将“栓老婆桩”作为一个带有贬义的绰号，原因也多少在此吧。

定州秧歌的剧目来源，虽然不外乎本地产和共享/移植几类，但涉及具体的剧目和比重，却说法纷纭。《定县秧歌选》的编辑整理者

说“《借髢髢》《借女吊孝》《崔光瑞打柴》这三出是纯粹的本地秧歌。至于《薛金莲骂城》《关王庙》《坐楼杀惜》《庄周扇坟》《白蛇传》这五出是本着大戏重编的秧歌”；但平教会的赞助者、定县社会调查工作的外方顾问甘博（ Sidney Gamble）在20世纪60年代为《秧歌选》的英译本写作序言时却提到“据懂行的朋友说，定县秧歌大多是本地创造，有九到十出有相似的京剧”，两者大相径庭。相比而言，恐怕《秧歌选》的中方整理者们更接近事实。现在人们一般多倾向认为定州秧歌题材来源广泛，有大量（甚至超过半数）题材是外借的，甘博的断言即便不是有意夸大，也失之主观简慢。这可能与他作为一个社会学家和外国人的视角有关。定州秧歌大多是本地创造的“原真性”说法，对他而言更有吸引力，更能证明定州秧歌作为日本侵略者和共产主义尚未进入的“前社会主义时期”古老中国社会的反映，其传统的、延续性的文化和“文献”价值。

1944年，民俗学家赵卫邦在英文期刊《民俗研究》（ Folklore Study）当年第3卷第1期发表文章《秧歌：河北定县的乡村戏剧》（ Yang - Ko . The Rural Theatrein Ting - hsien，Hopei），认为秧歌可能与俗曲关系紧密，俗曲是民歌和戏剧之间的中介。他对照刘复的《中国俗曲总目稿》，确认了《秧歌选》所收48出剧中，至少有17出与俗曲共享题材，分别是《杨二舍化缘》《打鸟》《蓝桥会》《双锁柜》《借当》《金砖记》《安安送米》《郭巨埋子》《丁郎寻父》《王明月休妻》《高文举坐花厅》《小姑贤》《锯缸》《王小赶脚》《顶灯》《借女吊孝》，而这些同主题俗曲，来源也很多，例如《蓝桥会》，有《蓝桥会》（北京）、《水打蓝桥》（河南）、《水淹蓝桥》（北京）多个地方版本，《郭巨埋子》有分别来自于北京、江苏的三个版本，《借当》有来自北京的两个版本。黄芝冈曾指出，“叹五更”“叹四季”“叹十声”是采茶的一种歌词，但见于敦煌佛曲，却又有“叹五更”“十二时”“太子五更转”等，结构和上述歌词相似，可知晚近秧歌俗曲和唐、五代时敦煌佛曲同一来源，这既可做赵卫邦研究的补充，也是对宣卷说法与戏曲结

合史的一个回溯，而这种结合之所以可能和必要，正在于民间对“人情”的诉求。

除了俗曲，定州秧歌共享、移植的其他重要资源还有大戏（尤其是梆子）。黄芝冈指出按“皇帝戏的老套子编写成的”定州秧歌《朱洪武放牛》，其蓝本是《缀白裘》所收的梆子腔《宿关》，还有介绍提到从河北梆子移植过来的定州秧歌传统剧目有《打雁》《三进士》《老少换妻》《顶灯》《大劈棺》《马前泼水》《杀狗》《夜宿花厅》《打鸟》《出庆阳》等，这些都是定州秧歌的传统剧目。梆子对于定州秧歌的音乐伴奏发展也影响较大。此外，老调、丝弦、豫剧、大鼓等也对定州秧歌的剧目形成流变产生过影响。伴随着各地方戏剧种和曲艺的成熟与交流，这些影响还在持续发生。有秧歌艺人在采访时提到“秧歌搬的老调、丝弦里面的戏多，大部分丝弦里面的剧跟咱们秧歌里面的剧（差不多），一个大路下来的”，在演唱《卖妙郎》等移植剧目时借鉴了豫剧的腔，等等。而像《小姑贤》这样的剧目，不仅是各地秧歌戏、花鼓、蹦蹦多擅演的，也是定州本地流行鼓词中的代表剧目，曲词内容的互渗是极其自然和必然的。从某种层面说，因为本土化改造和民众参与的时刻存在，移植剧目与地方性知识的传承和本乡本土文化厚土的层积，其实并不矛盾。

虽然在戏剧化的道路和题材内容的形成上，定州秧歌吸收了梆子等大戏的诸多养分，但是当家门内外的小戏模式在内容和表演上确立后，它的审美风格和受众群体日益与大戏有所分判。特别是对于贫苦、较少得到教育机会的乡村女性而言，秧歌远比梆子好懂得多。而近代以来，秧歌的搬演逐渐稳定在小型“折子戏”，只在很少的情形下（如较长时间的农闲、讲究排场的重大仪式和寿葬等）才唱连台本戏，这样的演出模式与其题材内容、表演风格相辅相成，使定州秧歌的风格特征更加稳定并广为流传。

相比较定州秧歌而言，祁太秧歌同样具有小型化、通俗化的特点，

且在其形成发展过程中，也受到了梆子声腔（山西梆子）的较大影响，但是在题材风格上以诙谐热闹为主色调。黄旭涛统计了祁太秧歌目前传承57出传统剧目的分类，其中耍耍戏的比例最大（38出），其次是粉戏（15出），苦戏和神圣戏都各只有2出，从传承情况及民众的反映看，是否表现出“红火热闹”的表演效果是决定秧歌剧目是否得到传承的重要原因。而定州秧歌虽然也有很多调笑戏谑的成分，但最经典、最擅长也最为出名的却是苦戏、悲戏，是对于家庭悲情极富感染力的表现。如果将这种差别简单归因为所受压迫和百姓怨苦的深重程度，无疑是犯了机械反映论的教条。或许更为客观的原因，是“红火热闹”对于作为商业中心、强调聚集和流动性的山西晋中而言，有着特殊意义，而定州长期处于农业社会的相对稳定结构中，维系乡村大小共同体运转的秩序伦理是当地百姓最主要和最重要的经验对象吧。正是在这样的经验场域中，乡村女性带着她们的苦乐悲欣，以种种或直接或间接或变形的方式，被推到了舞台中央。

第二章 粉墨“乾坤”——秧歌戏的性别扮演艺术

第一节 两极想象：秧歌戏女性脚色行当

秧歌小戏的脚色行当也分青衣、须生、老旦、花旦、花脸、小生、小丑等，但更多的剧目还是属于以生、旦、丑为主的“二小”“三小”戏。其女性人物的塑造，尤其出色。无论是定州秧歌还是祁太秧歌，早先戏班中都是由男性演员来扮演女性人物，且演戏多无弦乐伴奏，没有固定调门，“直嗓大喊”对于秧歌戏艺人嗓音和发声技巧的要求并不太高，再加上因为秧歌戏多为半农半艺演小戏的“自乐”性质，戏班和舞台人员较少，人数上有“七紧八凑九闲着”的说法（或“七紧八松十人闲”），因此不少演员都是生旦丑各角儿皆工。这一方面导致秧歌小戏不同的行当在表演上（尤其是声腔特点上），界限和差异并不像整饬精致的大戏那样鲜明——中华人民共和国成立前秧歌戏的唱腔几乎没有行当的划分，后来在借鉴其他剧种基础上有所完善但仍然比较简单；同时，这又使得秧歌戏舞台上人物形象的塑造，尤其是跨性别塑造，在声腔刻画之外，也更加特别强调妆扮和做工的出色、饱满。前一章曾经提到，定州秧歌中，那些在夫权、父权压迫下被凌辱、被损害的、具有“大青衣”行当特

质的苦命媳妇形象，特别著名。而提到做工和妆扮，则不能不提秧歌戏中那些有着更鲜明性别意识的旦脚表演规范，和一些更富特色的旦脚行当。

首先看做工。曾有人这样描述定州秧歌著名旦角艺人宋文川晚年演出的场景：

> 他在舞台上眉目传情，身手敏捷，加上口齿伶俐，真正达到了妆、白、做三位一体。……一次演出中他扮演红衣少女，演出时摆身段成S状，眼、手、腰、脚成一斜向直线，媚目含情，唇红齿白，身手柔韧。尤其是一米高桌子上的三五级台阶逐级跳跃，使人既惊又慕。不知底细者，绝难想象扮演者是一个白发老翁。

直到20世纪90年代，定州秧歌已呈颓势，但宋文川的出场仍能引起观者的狂热轰动，与他惟妙惟肖、风情外露的饱满做工是分不开的。与宋文川同时期但稍年轻的艺人张占元记忆深刻的，是宋文川所饰演的《劈灵棺》中的田瑞莲（庄周妻），《坐楼杀惜》中的阎婆惜等，“很是与众不同”，这些都是水性风流，做工吃重的旦角人物。

祁太秧歌对于舞台上不同行当/性别人物的扮演，也特别看重做工，所谓“唱生的得会走，唱旦的得会扭，唱丑的得会逗”。名演员王效瑞（香蛮旦）回忆自己早年学艺的经历时曾谈道：“每天中午人家睡觉的时候，我就在敞棚里扭捏。那时候，所谓练功就是扭一扭、走一走。我记得老前辈师傅对我说，唱秧歌主要是唱腔和足底下的功夫。唱好了，走好了，就行了，必须下这功夫才行。”老师傅们对我说：“要唱好，必须喊嗓子。要下步走好，必须腿板里夹上笤帚练习。这两套艺儿每天要坚持不断练习，年深日久就会出功夫的。……腿里夹着笤帚走，不能叫笤帚跌在地下，就走成碎步了，笤帚疙瘩不知道磨破了我多少条裤子。”

再来看妆扮。秧歌戏的旦角化妆极富特点，突出表现在有一些其他剧种所没有的旦角形象上。例如媒婆、接生婆一类的丑旦，虽很多剧种都有，但祁太秧歌中除嘴角上方有黑痣，额头上还会画有火罐印记，另会在一些个性风流的丑旦的脸颊上绘上梅花。除此之外，祁太秧歌还有

以脸颊上绘有壁虎或蝎子图案而喻其蛇蝎心肠的“妖旦”，与定州秧歌特有的彩旦（女丑）“羝角旦”异曲同工。据传羝角旦的创始人是秧歌大家“万人乐”刘洛福，用以表现刁顽的恶婆和蛮横不讲理的丑妇。化妆师在演员鼻梁上用黄褐色和黑色画一个大蝎子，蝎子的头画在鼻尖上，蝎子的两螯和爪儿则画满两个脸蛋；蝎尾高翘，再往头顶上结结实实网住一个四寸长的牛羝角，代表人物如《四劝》中虐待媳妇的恶婆婆、《金牛寺》中与看闺女的亲家母打斗的婆婆等，相关打斗场景中多运用羝角顶撞对方，从妆容到身体外形动作，构成了蛮横、好斗的完整一致表达。定州秧歌在脸上画形取义的旦角妆扮，还有一个独创，就是鸡花旦，这是戏中天真活泼、性格爽朗的花旦和风趣幽默的彩旦的统称，演员扮戏时，在脸上淡涂白粉，稍搽胭脂，唇抹口红，嘴边点一痦子，然后在粉底上画出一只鸡的形象，有时还会同时画破额头或在眉毛上方画上几个连续的“×”以示其貌不扬。根据戏中人物性格的不同，所画之鸡也形象、姿态各异，但多有着斗鸡般活泼雄健、不服输、不好惹的性格，代表人物如《杨二舍化缘》中痴顽泼辣的丫鬟，《双锁柜》中跳神弄计的二姨等等。



鸡花旦面部化妆 （兴定秧歌剧团相巧英）

做工、装扮，皆是戏曲之程式。而程式，绝不只是某种固定而空洞的外在形式。它将那些“看不见摸不着的内心情感以及意绪、气韵、境界等艺术的超越部分，固定于可为感官直接感知”之处，是“一种经过岁月磨砺和检验固定下来的、能够在同一文化圈最有效达成情感层面沟通与共鸣的形式手段”，它既是同一文化圈或共同体去理解表演内涵的中介，同时又是这一文化圈与共同体表达主观感受中的、“寄情于兹的历史与生活”的载体，从根本上而言，它是形式与内容的辩证统一。

秧歌戏中的旦角表演，其种种惯例与约定俗成的扮演程式，也是这一形式与内容的辩证统一。戏曲的表演，按风格不同，大体有偏于温热和冷峻的差别。从个体而言，有的演员表演，风范醇和熨帖，使人如沐春风；有的激情淋漓，观之令人血热；有的清奇俊俏，直觉人间少有；有的冷峻超拔，令人肃然以致悚然。不同的剧种之间，往往也有这样的差异。有的剧种以含蓄简约凝练的艺术美登上大雅之堂，而像秧歌这样的地方小戏，则是有十分也要表演出十二分的尽情尽兴。浓烈、饱满、痛快，其各行当的表演，都倾向于情感表达的鲜明极致。秧歌戏舞台上的女性形象和旦角行当，也在苦情的青衣，和谐谑的鸡花旦、羝角旦、妖旦之间，呈现出两极化的行当性格。这两极化、脸谱化的性格分类，既出于粗朴强烈的艺术表现法，也浓缩了民间对于女性某些“特质”趋于极端的想象。

第二节 九番歌哭：秧歌戏旦脚的唱腔特色

很多研究者都曾论述过昆曲、京剧等艺术的“纯形”审美特征，即在中国戏曲艺术的审美接受中，存在着“形式大于内容”的“买椟还珠”现象，戏迷观众可以在熟稔剧情毫无悬念的情形下，一遍遍反复玩味揣摩字音腔调的吞吐配合转承，沉迷其中陶然忘我。对于精致整饬、积蕴深厚的大戏而言是如此，对于一些年头并不甚长的年轻剧种和地方小戏，这种情况也不罕见。越剧迷们在演唱到《盘妻索妻·洞房》时，对“今日洞房成夫妻”一句间所插入的经典伴奏的哼唱，往往成为会心乐事，而秧歌戏演唱中与此类似的典型和常见例子，是戏迷们对于无词的伴奏、过门、锣鼓等处也往往兴味盎然，一边尽数唱出，一边止不住手脚并用打板数点。

伴奏本身不进入剧本的内容意义，但却极富“在场效应”和情感内涵。前文曾经提到过，定州当地百姓会以是否是“老调调”等唱腔因素为标准，而不是以传统现代题材这样的内容标准来判断老戏和新戏。这些例子都说明了剧情内容之外的形式美，或者说较为纯粹的“感官审美”在民间文艺，特别是戏剧中同样具有非凡的重要性。对于村落社会中习惯了口耳交流的底层人民，这种感官审美能力的发达和依赖感官接受、处理信息的适应力也远远超出了他们对由文字标记的内容、意义系统的认知能力。今天的我们如果想象尚未启蒙的幼儿完全不需要明白歌词或文字意义也可以学会并陶醉于唱歌或发音的行为就大约可以理解这种近乎人类本能的状态。因此翻译家潘家珣面对八十年前的中国观众群才会说“一个歌剧我们尽可以不懂它的情节而把它看完，因为它有韵语，它有音乐，可以赏心悦耳，使我们悠然神往，但是不懂话剧的情节而能欣然终场的人怕不很容易找到，所以在同样条件下，歌剧可以对付过去，

话剧就未必准能对付”。直到今天，即便在经过20世纪30年代平教会主持开展农民话剧实验运动的定州农村，听说过或了解“话剧”的老人还是寥寥无几，有的人认为话剧就是只有念白的戏曲，“最起码演员一出台锣鼓点还要把你送上来吧”，更不用说远比定州封闭和落后的其他地方了。由本能的感官审美要求为基础建立起来的形式感已经深深扎根于中国底层民众的戏剧概念中，成为他们理解、想象甚至包括话剧在内的戏剧这一整体艺术样式所跨越不出的模式。

其实，从这个角度也可以说，“形式”本身所承载的厚重的文化内涵和对于文化共同体辨识、维系之力，使得它与“内容”并不是对立的两面。在民间小戏层面，这种形式感与近乡俗事、家门内外的地方性内容互为帮衬、互相依托，将本土元素展现得淋漓尽致，即便是移植剧目，也多离不开这一本土化的重要加工进程，且这一进程的产生，往往是无意识的。定州秧歌戏艺人常俊果曾经回忆中华人民共和国成立后，定州移植排演《白毛女》的情形：

> 那时是这么着，就是排排看看试验的，那时开始是排的歌剧，按歌剧排的，排着排着就说别演歌剧了，就把这个唱词改到咱们秧歌上来，看看能排不能排，最后就这么的，排歌剧不到半月。这个歌剧按谱子走的，一唱说跟咱这个秧歌差不多，干脆改秧歌得啦！（笑）……一唱这个曲调啊，你看咱们本身也是唱秧歌的，唉！唱着唱着就跟秧歌差不多了，干脆改词吧，该添的添点，该去的去点。那么的唱成咱们秧歌了。（详见本书附录）

歌剧《白毛女》与秧歌调的关联，从创作者的角度可以确证的是祁太秧歌调《拣麦根》对杨白劳主题乐段的直接影响。

此外，民歌小调与秧歌戏的音乐唱腔，本来关联就非常丰富，《北风吹》可化用河北民歌《小白菜》，秧歌戏与其多有乐感相通处，也不足为奇。不过上述例子除了说明民间艺术中存在的诸多影响关系，更主要的，还是说明了一种民间艺术的形式因素一旦形成，便宛如某种基因，对于民间艺人的艺术创造思维和实践，既带来各种有意识无意识的规约、限制，同时又在规约和限制中孕育着新生。

红头绳

1=G 4/4　（歌剧《白毛女》选曲）　贺敬之 词

稍快　张鲁 马可 向隅 曲

52 65 43 2 | 52 65 43 2 | 2 56 26 54 | 23 52 17 65 |

1、卖　豆腐 挣下 了　几　个　钱，　集 上我 称　回来 二　斤　面，

3、人　家的 闺　女　有　花　戴，　你 爹我 钱　少　不　能　买，

52 65 43 2 | 52 65 43 2 | 2 56 26 54 | 12 52 1 76 |

怕　叫　东　家　看　见　了，　揣 在这 怀　里头　四　五　天。

扯　上了 二　尺　红　头　绳，　我 给我 喜　儿

2/4 5 - | 23 52 17 65 | 51 65 42 21 | 2/4 5 - |

扎　起　来，　咳哎，　扎　起　来。

2/4 255 661 | 65 432 | 25 661 | 65 432 | 255 65 |

2、卖豆腐 挣下了　几个 钱，　爹爹 称回了　二斤 面，　带回　家来

4、人家的 闺女　有花 戴，　我爹 钱少　不能 买，　扯下了　二尺

5、门神　门神　骑红 马，　贴在 门上　守住 家，　门神　门神

43 25 | 23 52 | 123 65 | 1·6 564 | 4·2 126 | 5 - ‖

包饺 子，　欢欢 喜喜　过个 年，　哎，　过 呀过 个　年。

红头 绳，　给我 扎起　来，　哎，　扎 呀扎 起　来。

扛大 刀，　大鬼 小鬼　进不 来，　哎，　进 呀进 不　来。

拣 麦 根

1=A 2/4

22 51 | 43 2 | 22 51 | 43 2 | 22 51 | 43 5 |

小奴家　住 在　文 水　城，　宋家庄　北庄上

23 52 | 17 65 | 52 5 | 43321 | 5 - ‖

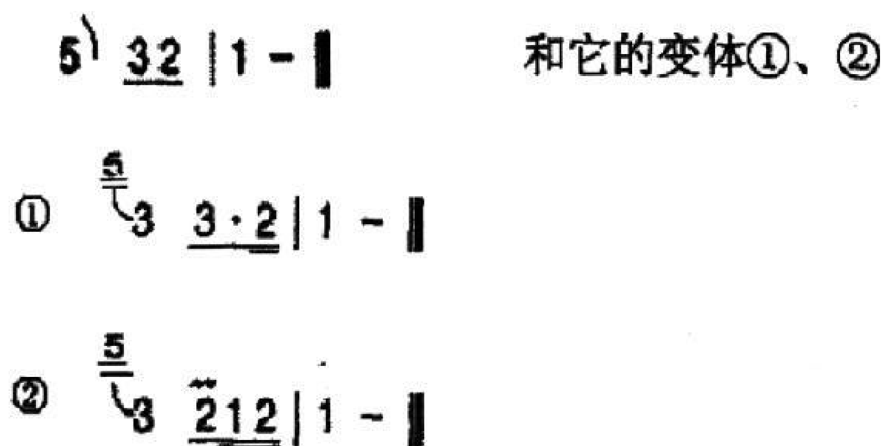
有　家　门。　（咳）　奴名(儿)李 凤 英。

接下来，我们便来更详细地了解一下定州秧歌艺术形式（主要是唱腔与音乐）的基因。

1952年以前，定州秧歌纯系“大锣腔”时期，没有弦乐，纯以打击乐伴奏，以板鼓指挥，大锣、水镲、小锣、小镲、堂鼓为之伴奏。定州秧歌以上下句方式结构文词，唱词结构一般为上短下长，即上句字少、下

句字多，但并不绝对。不管字多字少，它的唱词格式从不拘限在七字句、十字篇的框架之中。每一句少则三五字，多则二十余字，结句用韵，但也不严格，有隔三四句用韵情形，也有不用韵的。还有不少全剧用an、eng为韵的情形，则很多并非是韵脚，而是以便于拖音的鼻音尾腔结句之故。这也是因为作为长期土语演唱且除锣鼓外没有音乐伴奏的小戏，如果不加入大量杂字、衬字和口语字（包括词尾儿化韵的广泛运用）以及无法拼读的小音（尤其是中间和尾腔），唱起来便不美，甚至无法演唱。

在唱腔上，定州秧歌以五声音阶为基础，每句唱往往前半部分变化较灵活自由，后半部分的尾腔音型则偏于固定或稍加修饰的变体。具体而言，在唱腔结音上，男腔的上句一般落“2”音，下句落“1”音，女腔的上句可落“5”或“1”音，下句都落“1”音，其变体音型是为润腔修饰而加上下滑音的处理。这一行腔特点是秧歌戏的特征，也与定州方言语音声调的“下行”趋势紧密结合（见下图）：



定州秧歌尾腔落音固定音型及变体音型（加下滑音作润腔修饰）

1952年定县秧歌剧团成立后，在打击乐器之外增加了板胡、二胡、低音胡、笙、笛子、三弦、月琴、唢呐等乐器，由原来的各人根据自身条件唱各自调门，统一固定为无论男女皆唱D调，并吸收了《梳妆台》《六月锦》《采茶灯》《河西调》《黄莺儿》这些梆子、丝弦等其他戏

曲剧种的曲牌曲调和民间小调，又新创了秧歌小开门、秧歌哭皇天等秧歌戏曲牌。虽然有了改良，但长期以来，有的老戏迷还是更钟爱“大锣腔”，秧歌戏艺人张占元曾回忆20世纪50年代在辛集镇演出时，“那边观众不喜欢用弦乐伴奏的秧歌，一挂弦乐观众就喊‘去了弦吧！唱大锣腔’！直到今天，某些村庄还是喜欢用大锣腔伴奏的定州秧歌”。虽然现在秧歌舞台上已经难以见到从头至尾完完整整的大锣腔演唱，但是演出时也往往会根据观众要求，在一场戏中专门留出若干段不挂弦的大锣腔，让大家过过瘾。按老百姓话说，秧歌比其他戏“咬字真”，没有弦乐伴奏的干板徒歌，自然更能发挥这一优势。

一般说来大锣腔之所以在伴奏乐器和音乐改良后仍然有一定市场，最容易想到的原因，是观众不满乐器的喧嚣掩盖了人声唱念，干扰听清戏词儿。但笔者感觉这可能并不是全部，甚至未必是主要原因。从一方面说，“生书熟戏”，秧歌戏的观众们对于“词儿”，即剧情内容，已经耳熟能详甚至熟记于心，况且早年间的露天演出，其剧场扩音效果也未必如意，即便没有弦乐也无法保证全场观众听清字句；另一方面，在中国的大戏小戏中熏浸日久的戏迷观众，对于唱腔，也多并不执着于字词意思。在定州考察期间，笔者曾与当地农民大爷们一时兴起，唱各地地方戏，大爷们对于笔者唱的一些南方地方剧种也很感兴趣，要求派代表学会唱给大家伙儿听，并说“听不懂也没关系，把词抄下来我们看了记了就能听唱”。可见，听戏是听腔听味儿，同时还习惯并要求更积极主动的感官与情感的参与、投入。大锣腔的魅力也在这里，人们喜爱它，更多时候并不是因为要求文句“内容大于形式”，而是这种粗朴豪放毫无修饰的形式，能够保证并扩大情绪抒发的淋漓尽致，没有真假声转换、发声技巧也相对简单的直嗓大喊伴随着演员的“放肆”耍笑或涕泪横流，如同直接向台下施以呼唤、号召、动员，最大程度地调动起期待中的剧场效果。而之所以能够达成这一效果，更主要的原因，还在于剧场构成的最大主体——乡村女性占据了绝大多数的观众，不要求以袖掩面梨花含怨的那种“中正平和”与雅致精到，他们耳中的“味儿”，与身上的“麻”结

合在一起，更与在剧场这个暂时性的聚落空间内，达成共同体间的情感共鸣和交融的参与愿望相结合。无论是在相对严肃的认知科学、语言学、行为学研究领域，还是在流行广泛的大众文化传播中，我们总是能看到人们力图证明女性与男性话语模式、行为模式和思维模式的差异。大体而言，男性更倾向于信息处理与问题、目的指向，女性更偏重于关系与过程，且更倾向于口头表达。虽然这仅仅是一种大面儿上的特征分析，并不能丰富有效涵盖更多复杂性和千差万别的个体，但是秧歌戏场中，乡村女性确实以同场歌哭的形式，表达并实施着对日常邻里、社群甚至是亲密关系的期待与构建。外化的欢笑与痛苦，在这一时刻毫无顾忌地冲口而出，所有加入这一感情和声音洪流的人，宛如既恣肆无忌又心照不宣地共同分享了一个秘密，达成了默契，从此有了链接，有所会心。

秧歌戏调动剧场情绪，实现这种共同体情感发抒和关系联络的手段，还远不止“徒歌”。其“九番”特征和大量使用的特色腔调——“悲调”，也是有效的法宝。所谓“九番”，是个虚数，是指秧歌惯用“叠句”唱法，来反复强调某些情节和情绪，在叙事上，也往往会在同一出戏中，由不同的演员或是同一个演员前后不断重复同样的语句内容，以便于理解和加强情绪渲染。当“九番秧歌”和悲调相结合，法宝的功力便成倍上升。

如前所述，随着富有感染力的唱腔的成型、固定和传播，那种民间文艺中“形式大于内容”的现象会日益凸显——定州秧歌中最富有感染力的唱腔，就是悲调。“悲调”似乎不难理解，何况定州本就属于“燕赵悲歌”的历史文化版图，然而，秧歌的“悲”却不是“风萧萧兮易水寒”一般豪侠义士的慷慨悲歌，它有着另一条悠久的来源。从全国范围来看，与秧歌同源的采茶戏中便不乏“唱春”“叹五更”“叹四季”“叹十声”等悲调，究其内容，往往都是怨女痴男或缠绵或愤世之声，例如“正月里来是新春，家家户户点红灯；别家丈夫团圆聚，万杞良出外筑长城”的《孟姜女唱春》，“正月里来水仙开，金童玉女下凡来；世间多少恩和爱，未

有山伯祝英台”的《梁山伯唱春》，以及多“假定由一位被封建制度所迫害的旧时代的女性口中唱出”的“小寡妇叹五更”“小尼僧叹四季”“烟花女叹十声”。它们由歌词发展为人情小戏，是一种具有普遍性的现象。不过定州秧歌的悲调还有一些特色之处。自古以来，定州所处中山之地，就有着“歌讴好悲”“慷慨悲歌”的音乐风格，相比较北方戏曲剧种往往高亢明亮昂扬的声腔特点，定州秧歌本身因要合于当地人在说话时送气有递减趋势的定州方言，因此唱腔的旋律多下行；同时因为长期以来嗓音基础不一、半农半艺且受声乐训练极为有限的演员们几乎全部真嗓（当地艺人所谓“一嗓”）演唱，因此秧歌戏的音域也较窄，集中于中音区。旋律的下行、低沉两点，本就已经使得定州秧歌无论是男腔还是女腔都带有了某种“悲”的色彩，适合唱苦戏，而艺人们为了提高旋律的婉转度，大量使用了下滑音和颤音，“几乎每句唱腔中都用到了下滑音”，更加强了秧歌戏唱腔旋律的悲情感。在此基础上，艺人们又发明了专事勾人眼泪牵挂肚肠的悲调，与处于水深火热中的剧中人的苦情戏文结合，其所能达到的剧场效果，我们也就可以想象了。从某种程度说，苦情戏在定州大秧歌中不仅仅是一种内容或题材模式，它本身也成了一种重要的程式，令成千上万观众在熟稔的故事中仍一遍遍入迷忘情，越看越想哭、越哭越想看。

定州秧歌中无论生旦，皆有悲调，因为可以想见的原因，旦角运用悲调的情形更为常见，表现的场景更多元。以下举《安安送米》中的几个唱段为例：

〔旦行悲调〕 2/4 （慢速）

|（二六）| i·i 5·i65 | ii5 54 | 5·6 ii6 | i5 432 | 2 1 5 |

逢氏女 一阵 好 伤 情

| 532 21(5 | 1512 3253 | 22 i76 | 5643 2172 | 1 －) |

（噢）

〔四六寸板〕 （加速）

| 5i 5321 | 71 (231) | 552 53 | 27 65 | 212 432 |

我 连 把 狠心 她 姜郎 夫 我叫你 儿

| 21 (231) | 55i 553 | 221 71 | ii 5i | i3 21 | 5·6 i |

声 打为妻 说出个 长和 短 你打 死 为妻 我 我 不 落

| 27 64 | 3 272 | 1 － | (335 6·56i | 53 2356 | 10 0) |

怨 声

光 0

母：看看，又哄我那小子去了，你别哄，哄也不要你了！（下）

逢：姜……郎…… （旦行悲调） 2/4

|（慢二六）|(112 3253 | 22 i76 | 5643 2172 | 1 11) |

| ii 5·i65 | ii5 54 | i56 ii6 | i5 432 | 2315 | 532 21(5 |

拉住了 姜郎 泪 湿了 衣 襟 （哪）

| 1512 3253 | 22 i76 | 5643 2172 | 1 11) | 552 53 |

听为 妻

| 27 65 | 21 5i | 35 53 | 3·2 27 | 1 － | (335 6·56i |

把话 细 说 原 因

你十 七

我十 七把亲 事订 下 (哟)

（寸板）

你十 八

我十 八把我 抬到了 姜家的 门 进门 来 婆 母 待我

好像那 亲 生 女 我 对俺 婆 母 娘 好像那 亲娘

亲 婶 子 大 娘的 谁 不 说 好 隔 壁子

邻 舍 的 没 有一个 仇 人 也 不 知 道 咱 的娘

听了谁的 闲 话 呀 硬 逼着 姜郎 夫 把 我休出 姜家的

门 你只 管 将 为妻 休 门 在 外(呀)

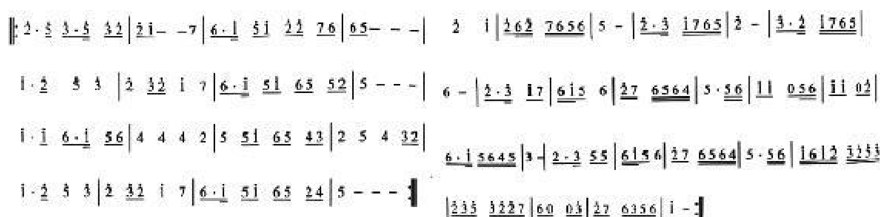
有三件 大事 情 叫我 怎能 放 心

注：因此谱为艺人整理秧歌本，谐音较多，“逄氏”也作“庞氏”，“姜郎”也作“蒋郎”。

从谱例中我们还可以发现一点，那就是定州秧歌经典剧目的悲调，往往配合着一种叫“寸板”的板式。这也是定州秧歌颇富特色的一种板式。秧歌戏传统的板式有起腔、慢板、流水、快板、垛板，均为板上起唱。和其他板式不一样，寸板的起唱不是在伴奏奏完以后起唱，而是随伴奏的最后一小节起唱。相比较在每句前后敲数次大锣以节句的一般唱奏方法，寸板的特点，就是“把几句甚至几十句唱词，中间不留过门一

唱到底，叫人听了甚感痛快、过瘾，堪称一绝”（其中三五句台词连缀相对较短小的寸板，也叫“四六寸板”），寸板一气呵成的连贯感有些像流水板，但速度较缓（寸板为2 /4板），特别适合于表现长段或情感情绪浓烈的陈情、诉苦，或灵巧的辩白以及淋漓、泼辣的控诉、骂訾。不仅是受人怜惜的角色擅用，就是那些在剧中作为“反面”的家长、婆婆，唱寸板也能更好地传达出他们教训人或拨弄口舌起来，那令人不得喘息的利口。概言之，擅传悲，擅吐愤，亦“正”亦“邪”。此处仍以《安安送米》为例，各举咒骂训教与陈情叙忧的两段寸板如下：

虽然寸板本身并不一定天然具有“悲”的属性，但是一旦和秧歌戏中大量带有相应情绪的戏词结合，就能够以其连贯流畅有力的节奏将这种情绪有效传达并放大。上述例2，本身是更侧重于叙事的平调，并非是悲调，然而艺人在唱做此段时，也往往声泪俱下，这里面就有寸板的功劳。而当寸板和悲调结合在一起，就如同“强强联手”，悲怨的效果就得到了最大化的释放。在音乐伴奏改良之后，定州秧歌艺人又新创了《断肠曲》《盼郎归》等器乐曲牌，其目的，仍然是烘托、凸显大秧歌主打的悲情——特别是旦角的悲情。



新创曲牌《断肠曲》与《盼郎归》

笔者在定州期间，曾经访问了民间秧歌艺人常俊果和普通农民，几乎所有人都提到了大秧歌这种令人来劲儿、越听越有味儿的“悲”，都以能否把观众唱哭作为评判艺术水平高下的标准，凡是被笔者邀请唱两句的人都选择了秧歌中的苦戏、哭腔，且往往唱得声泪俱下，似乎不动情就不是大秧歌。人们还提到这种效果是梆子、老调等其他剧种没有的，因为秧歌中的苦情戏“唱腔设计特别，该那个时候就全出来了”，“一听就身上发麻，特别带劲上瘾，别的戏都不会这样”，以至于到20世纪六七十年代，革命样板戏被移植到秧歌戏中，也有不少如《刑场斗争》《痛说革命家史》等原本慷慨激昂的段落被改成了大秧歌的哭腔，内容完全相同，甚至一字一句都分毫不差，可是“革命气概”骤减，千回百转的悲苦抒情色彩陡增，斗争故事更趋向于家庭亲人间的情感表达。秧歌艺人曾在移植排演革命样板戏的当年，经历了在既要动感情又“不能唱得特别悲，失去革命斗争形象”之间“不好掌握”的纠结，可是今天回想起来，津津乐道的仍然是“叙家史、刑场斗争那两场，把观众都给唱哭了”，完了还不忘强调一句“那真哭”！（详见本书附录）

民间艺术的形式基因承载着厚重的历史文化内涵，与其保存、保持关联最为紧密的，是文化共同体的水土保持。定州秧歌发展至中华人民共和国成立后，不再主要使用土语道白而大量采用京音/普通话道白和韵白结合的方式以吸引年轻观众，多少是这种文化共同体土壤土质正在悄悄变化中的佐证。老艺人常俊果曾谈到，她在20世纪50年代进入县剧团学习秧歌时，已经采取了韵白与普通话念白，即便是传统戏亦是如此，这是因为大家觉得定州方言土，不好听。可见，伴随着大剧种影响

力的不断扩大和下乡帮扶，中华人民共和国成立后“戏改”所秉持的“大戏”审美观，作为一种自上而下的渗透，已经被地方小戏的民间艺人接受和消化。同样据常俊果的回忆，当时完全有意识按照定州方言所排剧目，仅有一出在北京来的京剧专家指导下移植的现代戏《夺印》，采用的是定州清风店一带方言，因为这个地方方言跟定州其他地方略有不同，句尾语音有上扬趋势，“念出来好听一点”。（详见本书附录）



1963年中国文联副主席刘志明与定州秧歌剧团《夺印》演员合影（选自张占元编《定州秧歌史料》）

不仅仅是要求着“精神”“提气”“上扬”的念白与顺应着本地方言而“下行”“低沉”的秧歌腔日渐分离，中华人民共和国成立后，定州秧歌也大量吸收、照搬了大戏的四功五法和舞台表演，在不断精致化的进程中不断“脱域”。然而，作为定州秧歌艺术最为核心的“本体”，“九番歌哭”的悲调对革命样板戏的本土改造，又在同时期，证明了这一土壤中坚实强韧的那部分的存在——支撑定州秧歌这一艺术风格土壤的主力，正是舞台上下的乡村女性。

第三节 乾坤转寰：戏班演员的性别变迁

据艺人撰述，定州秧歌有自己的班社和演员，始自清朝中期。一些会唱几句秧歌的人为了自娱自乐，农闲时经常凑到一起，随便敲击着什么便放声歌唱（以对唱为主）以尽兴。后来受其他剧种影响，又置买了锣鼓，唱一句敲几下，这就是定州秧歌大锣腔的开始。再后来，一些爱好歌唱的男性青少年受这些人感染，主动登门求教，由于没有文化也就没有唱本，完全依靠口传心授。学唱大都为农闲的晚上，大家共同凑敛灯油炭火之需，是为定州秧歌农民子弟班的肇始。此时也依然是自娱自乐，不以盈利为目的。“据《定州市志》记载，清道光二十六年（1846）定州寺底村秧歌班成立，班主杜增林，他们肩挑行头走村串户，每逢春节、庙会或喜庆日子亦多助兴演出。”这是有记载的第一个定州秧歌子弟班班社，到清末，定州农村的秧歌子弟班便大批涌现出来。

与定州秧歌早期完全由男性农民子弟构成相似，祁太秧歌在20世纪50年代“戏改”政策推行之前，村落秧歌组织向来由男性管理，演员也全部是男性。其实，就秧歌漫长的发展史而言，作为田间劳作歌时期的秧歌，出乎农夫农妇之口，并无什么性别上的区隔或歧视，但秧歌逐渐脱离农事劳作、伎乐歌舞化之后，情形似乎不一样了。一方面是有人对此时秧歌本身存在的合理性产生了怀疑。光绪时山西忻州、直隶州知州方戊昌在其《牧令经验方》中就认为作为“南省种稻插秧农夫所歌”的秧歌，“虽俗词俚语，颇有道理”，可“北省并不种稻，并不插秧”，“逢年逢节，寡廉鲜耻、游手好闲之人，装扮男女，沿村走路混唱”地“大兴秧歌，无非淫词亵语”。另一方面，这种怀疑也与对秧歌花鼓社火歌舞参与人员行业、性别的歧视相结合。前文多次出现的将“秧歌脚堕民婆及

土妓流娼”并置的官文告示可见一斑；记叙有“（施公）但见些乡民农户耕力田间，一曲秧歌，颇为有趣”的《施公案》，在同书中也贬斥那“明唱暗卖”，“勾引良家子弟”的风骚“流莺”，就称呼其为“秧歌脚”。另有李斗在《扬州画舫录》引吴薗茨《扬州鼓吹词》序云：

> 国初官妓谓之乐户。土风立春前一日，太守迎春于城东蕃厘观，令官妓扮社火、春梦婆一、春姐二、春吏一、皂隶二、春官一。……至康熙间，裁乐户，遂无官妓，以灯节花鼓中色目替之。扬州花鼓扮昭君渔婆之类，皆男子为之。故俗语有“好女不看春，好男不看灯”之训。

扬州立春社火表演，无论男女都以女性官妓乐户装扮，因此“好女不看春”；康熙后因扬州乐户裁撤没有了官妓，因此灯节花鼓用男人“装旦”，所以“好男不看灯”。究其原因，恐怕也还多是因为认为此事之前由官妓乐户（女性）承值的“传统”不甚光彩，因此后继之“子弟”恐亦非善类。这倒是和现被称为日本“国剧”的歌舞伎早期发展的路径有些相似了。本始自出云阿国的女歌舞伎，因多陷游女色情卖笑的风化非议被禁，继起的男性“若众歌舞伎”（美少年歌舞伎）也经大起大落而销声匿迹，但全由男性演员搬演却成为传统，直至今日歌舞伎舞台上仍然以此为特色。

在民间从社火歌舞继续发展为戏剧的秧歌小戏，也经历了上述将女性演员驱逐出去的过程，且产生了一批优秀的男性秧歌艺人，特别是男旦艺人。如前文所述的祁太秧歌香蛮旦王效瑞，有“拆了房卖了砖，也要看看宋文川”和“秧歌梅兰芳”之美誉的定州宋文川等。在淫秽风化的考虑之外，因为“男主外、女主内”的观念，传统农业社会中男女对于公共事务空间与家庭生活私人领域的不同分工等等原因，具有仪式性、公共性的秧歌戏全由男性组织、表演的阶段还维持了相当长的时间。但是，与歌舞伎直到今日都保持了这一传统所不同的是，进入了社会主义中国的秧歌戏很快就迎来了“乾坤转寰”的新时代。

让我们先来看看两张统计表。

祁太秧歌不同历史阶段艺人的性别比例（太谷县桃园堡村）

性别 时间	男（人）	女（人）	男性所占百分比（%）
20世纪40年代	17	0	100
20世纪50年代	10	3	77
20世纪80—90年代	7	9	43

下表以张占元的《定州秧歌史料》中的“秧歌传承表”和2005年《河北省国家级非物质文化遗产代表作申报书》为基础，需要说明的是，两表的统计从第一代到第五代，相差有限，然而从第六代开始，出入颇巨。传承表第七代之后人数遽减，而《申报书》中不仅将传承表中一些第七代记入第八代，同时还集中出现了不见于传承表中的艺人，使得第八代艺人远较第七代为多。笔者在定州考察时，曾经就秧歌艺人师承分代情形请教当地多名艺人，大家认为目前这两个版本的传承表皆有不妥之处：首先，虽然为传承表，但是分代并没有完全以师承关系为标准，在第三代以后，多按照大体年龄段分代，不甚严谨；其次，第六代之后较为混乱的情形，是因为“文革”以来秧歌境况不佳（尤其是1988年县秧歌剧团正式解散后），艺人分散各村，形成民间“小班”，各有传承谱系，难以清理。因此，笔者重新整理定州秧歌传承表，按照师承关系列出第一代到第五代，与上述两表有不同处做出注释。第六代以后，因争议较多、分代困难，只综合两表列出人名、生年、性别、行当等信息，不再作代际区分。因民间秧歌艺人传承情形复杂，此表也难以逐一考订，定有错漏之处，仅供参考。

定州秧歌传承表

代别	姓名	性别	生卒①	行当	学艺途径	文化
一代	杜增林	男	清末 1846	班主	师传	不详
二代	刘造宣(洛福)	男	1882—1938②	生旦丑各行皆擅	师传	不详
	李山计	男	清末	班主、老生	师传	不详
	李洛育	男	清末	班主、旦	师传	不详
	杜士林	男	清末	班主、老旦	师传	不详
	赵栓成	男	清末	班主	师传	不详
	马洛学	男	清末	班主、丑、旦	师传	不详
三代	秦志贵	男	1895—1968	老生、净	师传	文盲
	赵凤岐	男	1909—1988③	青衣、小旦	师传	文盲
	李双贵	男	1909—1961	丑,兼老生	师传	文盲
	崔庆云	男	1899—1979④	净、彩旦	师传	文盲
	李喜荣	女	不详	旦	师传	不详
	雷凤鸣	男	不详	老生	李喜荣夫	不详
	白俊岩	女	不详	旦	师传	不详
	于洛秀	男	不详	老生(存疑)	师传	不详

代别	姓名	性别	生卒	行当	学艺途径	文化
四代[①]	贾登科	男	1920—2001	小生、老生，兼丑	师传	小学
	宋文川	男	1929—2000	花旦、青衣	师传	文盲
	白增福	男	1933 2012	丑、净	师传	小学
	吕银贵[②]	男	不详	生	师传	小学
	仝兵福	男	1930—2011	净、老生	师传	小学
	任洛栓[③]	男	1929 1995	生、旦	师传	文盲
	周天兴[④]	男	1931 2016	琴师	师传	小学
	范成文	男	1939—2012	丑，兼鼓师	师传	小学
	韩胜云	女	1939—2015	花旦、彩旦	师传，范成文妻	小学
	田大水	男	1940—2008	丑	师传	小学
	贾五银	男	1939—	小旦、彩旦	师传	小学
	常俊果	女	1943	青衣、老旦	师传	小学
五代[⑤]	张小凯	男	1939—2011	净、武生 坐科老调，武戏演员	师传	小学
	张占元	男	1941—	净行，兼老生	随团[⑥]	高小
	么惠芹[⑦]	女	1941—	旦	随团	小学

代别	姓名	性别	生卒	行当	学艺途径	文化
	李海林①	男	1941	琴师	师传	小学
	张芬然	女	1947—	小旦	戏校②	小学
	李全振	男	1947	武生	戏校	小学
	高东花	女	1943—2014	小生	戏校	小学
	黄萃	女	1947—	小生，兼花旦	师传，李全振妻	小学
	郭根庆	男	1945—2016	净、老生	师传	小学
	宋兵须③	男	1950	生	师传	小学
	张合群	男	1935	旦	师传	高小
	张玉红(红尔)	女	1973—	旦	师传	小学
六代及以后	陈新军	男	1956—	生、丑	师传	高中
	郑彦哲	女	1961—	旦	师传	小学
	于翠英	女	1948—	旦，坐科河北梆子	师传	小学
	赵彩英	女	1959—	旦	随团	高中
	郎英如	女	1954—	小生	随团	初中
	郎进录	男	1947—	生、武生	随团	小学
	刘胜良	男	1954	生、丑、坐科老调	随团	高中
	宋俊然	女	1963—	旦	师传	小学
	焦立平	女	1966	旦	师传	初中

代别	姓名	性别	生卒	行当	学艺途径	文化
	相巧英	女	1962—	花旦、青衣、彩旦	师传	高中
	李素芳	女	1965	生	师传	初中
	杜片肖	女	1968—	旦	师传	初中
	杜灵芝	女	1970—	生行、青衣	师传	初中
	郑二贤	女	1973—	彩旦	师传	小学
	李新芬	女	1967—	旦	师传	小学
	王红英	女	1967—	旦、刀马旦	师传	小学
	张增欣	女	1971	旦	师传	小学
	全小梅	女	1983	生	师传，全兵福孙女	初中
	吴淑改	女	1973—	旦	师传	小学
	范江平	男	1970—	鼓师	师传	小学
	宋二刚	男	1975—	鼓师	师传	初中
	赵云卿(小三)	女	1975—	旦	师传	初中
	王素芬	女	1953	旦	师传	初中
	甄欣花	女	1969	旦	师传	初中
	侯国军	男	1970—	丑、坐科梆子	戏校	小学

作为民间小戏的统计数据，多有含混不实不详之处并不难理解。不过，女性演员从人数到地位的上升，无论在祁太秧歌还是定州秧歌中，都是不争的事实。分析原因，大概有以下几方面：

第一，虽然早年间秧歌戏和秧歌艺人多受来自各方面（尤其是官方和乡间大户）的歧视和压力，地位不高，民间也对其多有谑语嘲弄，但既矛盾又不难理解的是，因为秧歌戏在乡村公共事务和社会联系中有着重要作用，广受乡民喜爱，且长期以来秧歌戏艺人“半农半艺”的非职业身份，又使他们在乡里乡亲的生活常态之中相对容易被包容、接纳。虽然1949年前几乎没有女性登上秧歌戏台，但是已经有了一大批能够且喜欢在私下生活中随口哼唱秧歌调、对于秧歌戏熟稔在心的各年龄层女性拥趸。这些可谓是秧歌戏出现女性演员的重要基础。值得注意的是，定州秧歌的传承表中1949年前已有两位女性存在，一位叫李喜荣（艺名大

喜荣），一位叫白俊岩（艺名大俊岩），艺人张占元在撰述中将她们归入民国十五年前后涌现的那一代定州秧歌艺人，两人都来自“河南班”（沙河以南无极县大陈一带），前者是班主，后者也是“河南班”领导人之一。虽然直到1954年，这个“很有名望的秧歌班”的班主李喜荣才携夫雷凤鸣（同为秧歌艺人，艺名白葫芦）和女儿雷闺阁前来加入定县秧歌剧团，“河南班”中的青衣坤角张银台也相继携夫加入，“从此结束了定州秧歌舞台上没有女演员的历史局面”，但是从班社的知名度来看，她们从艺确实已有相当的年头。同样根据张占元的撰述，李喜荣拜李山计为师，是定州秧歌著名艺人秦志荣的师妹，因为并没有拜师时间的记载，我们并不能确认拜师是发生于进团之前还是之后。不过，考虑到各方统计老艺人李山计生卒信息均不详，在中华人民共和国成立后定州秧歌的大事年表中也并无此人记载，或可推测其故去已日久年深无从考察，那么李喜荣承艺定州秧歌就应当是发生在民国年间之事——张占元在师承关系上把她放进与秦志荣同辈的第三代，也是佐证。果真如此，自然就更不应该把定州秧歌舞台上女演员的出现定在中华人民共和国成立后了。无论如何，这个由女性领导撑起的“河南班”，在中华人民共和国成立前冀中的秧歌史上都算是一个独特的存在，不禁令人浮想联翩。或许，这一时期为数不多的女性艺人几乎都是与丈夫搭“夫妻档”或全家上阵的现象，本身就说明了长期存在的半农半艺、家班一体的“非职业”演剧环境，已经给女性的参与提供了一定松动的孔隙。

第二，虽然早在中华人民共和国成立前多年，秧歌戏的舞台上已有极少数女性演员的身影，但是毋庸置疑，中华人民共和国成立与20世纪50年代，是秧歌戏女演员“翻身”的关键节点和阶段。社会制度的巨变，妇女地位和社会参与度的空前提高，“戏改”与公助剧团成立后对于小戏的改良和所谓淫秽“糟粕”的去除，大量主题更“积极向上”、合于“新时代”的改编新编、现代戏的出现，文化教育事业的兴盛……都为秧歌戏女性演员群体性的闪亮登场，打开方便之门。以定州秧歌为例，1952年，定县秧歌职业剧团成立；1954年，剧团中有了女性职业演员；1957

年，定县联合戏校成立，设有梆子、秧歌、老调、评剧四个学员班，有相对系统的基本功训练并配有文化教员，虽然只存在了不到两年的时间，但也为秧歌剧种培养了约二十名男女学员，成为此时期日益红火的秧歌演出的重要生力军。与此相应的是，此时期无论男女，秧歌艺人的文化水平都有了显著提高，从以文盲群体为主到自第四、五代，多在小学及以上水平，此后初、高中的比例也在不断增多。

不过，因为老旧观念的因袭，以及女性更多的家事育儿压力，这一时期还并没有形成秧歌从业人员性别上的逆转。上述祁太秧歌艺人统计表中，此时期有三名女性学艺，而最终学成者仅有一人。相对男性演员，女性演员（包括在村中非职业的文艺组织、宣传队中）的流动性更强，结婚后便不再登台的情形也多有发生。她们此时仍会面临来自家庭和公众舆论的诸多压力、阻力，甚至要为此付出众叛亲离的沉重代价。

第三，女性演员真正实现在人数上的逆转，发生在20世纪80年代以来。这当然与观念的不断开放、民间社会对于男女共处以及秧歌所含荤杂内容的更为包容都有关系。他们说起秧歌让人“浑身麻酥酥”的独特性，不仅是“泰然处之”，而且“好之乐之”。不过，更为根本的变化原因，是改革开放以来农村社会人口与文化的结构性变化。大量中青年男性外出打工，老人妇孺留守乡村，经济大潮对于乡村文化厚土的猛烈冲刷……“空心化”的趋势下，曾经在乡村共同体的构建和维系中具有特殊作用的秧歌，日益丧失了重要性。这是男性愿意也不得不“让渡”他们在秧歌组织管理演出诸事物上的传统大权的最重要原因。以妇人、老人为主的观演群体逐渐顶起了秧歌的多半边天，并且因为性别比例的变化，秧歌戏的舞台上，也出现了“乾旦”到“坤生”的反转。如传承表中所示，定州秧歌到后期，出现了黄翠、高东花、杜灵芝等擅演或专演生行、花脸的多面手，她们“扮相英俊潇洒，表演落落大方”，“悠扬俊俏令人神往”，在扮相的漂亮和表演的细腻方面，都有男性演员不及之处，这又进一步吸引了更多的女性演员和观众加入进来。



演出现场（兴定秧歌剧团提供）



秧歌剧团的女演员们（兴定秧歌剧团提供）

祁太秧歌至“20世纪90年代，秧歌剧团演员均以女性为主”。定州秧歌的县立剧团虽在20世纪80年代解散，但是这之后仍然有活动的各民间秧歌剧团中，也呈现出相类的特点。例如在今天的定州城村及附近县市演出最为活跃、影响力最大，也是唯一一个专演定州秧歌的民间剧团——兴定秧歌剧团，团中共有三四十名演员，其中仅有一名男性。在时代因素之外，定州秧歌演员性别比例的逆转，或许还有一个更具体的艺术上的原因。我们知道定州秧歌原先没有弦乐伴奏，其传统唱法，是不论男腔、女腔，都用大嗓真声演唱，演员可以根据个人的嗓音条件随意起调门，甚至对唱都可唱不同的调门。但是，20世纪50年代后弦乐加入，虽然最后敲定了比京胡调门低的板胡来与低沉的定州秧歌相配合，但毕竟有了统一定调（ D调）。在乐器固定调门的限制下，女腔还用大嗓没有问题，男腔随着调高的移高，不少人不得不使用假嗓演唱，或因感到困难而无法演唱。这也造成了不少男性秧歌演员放弃演唱，或改为乐器伴奏，或告别秧歌的情况。男腔的定调对于此后男性演员的学艺培养，无形中也大大提高了门槛。其实，音乐腔调改良“就女不就男”的情

形，也从另一个角度体现出了在秧歌戏的观演环境中，虽然久有性别歧视话语的阴云笼罩，然而对于女性的特殊倚重亦是长期切实存在的。

第三章 “栓老婆桩”——秧歌戏内外的乡村女性

本章将主要以中华平民教育促进会20世纪30年代搜集整理的《定县秧歌选》为蓝本，辅以20世纪90年代“秧歌传统剧目补遗15种”，具体分析秧歌戏文中的女性生活与女性心灵世界，及其与戏文之外的乡村女性社会的互映、互动与交感。如同本书前言中提到的，戏文内外的两个世界之间，存在的并不仅仅是对应、映射式的反映与表现关系。秧歌小戏的形成、发展无法脱离于整体性的社会文化和制度语境，且长久以来秧歌小戏的组织者往往都是地方上的士绅大户，表演者也主要是男性，为女性簇拥的秧歌舞台因此始终汇聚着来自异性“他者”的视线，这其中相当部分的外在的注视、“他者”的投射，也早已内化为女性观众的自我规训，融于她们对世界、对社会、对生活、对自身的基本认识和想象中。不可否认，戏文内外的女性想象、认知与现实之间也因之呈现出诸多错位、紧张、矛盾，这些是我们讨论的时候尤其需要注意的。

另外需要说明的是，因“口传心授”和民俗表演的复杂性，以及“戏改”等外部因素，定州秧歌的经典传统剧目在其形成发展过程中也多有流变，上述《定县秧歌选》及其补遗并非是定州秧歌剧目文本的唯一记录版本。笔者访谈所了解到的健在秧歌老艺人的唱段，就与《秧歌选》记录多有差别。20世纪50年代进入定州秧歌职业剧团的张占元在其回忆整理的《定州秧歌史料》中，记录了四十余出剧目文本，亦不乏与上述

记录本有出入的。因此本章最后也将对照不同版本的剧目文本，尤关注其中变化较为明显的女性形象，分析论述舞台内外的戏随境迁。

第一节 戏里日常：秧歌戏内外的家庭制度与女性生活

一、家之样貌：人口规模、婚姻制度与权力分配

秧歌戏的题材既然主要聚焦于家长里短，那么，要进入戏中女性的日常生活世界，我们不妨首先对她们最主要的活动空间“家”，从规模、年龄与性别比例，以及权力分配等方面进行概貌描述。

1.人口规模与婚姻制度

定州秧歌中，最常见的家庭人口规模是在二至五人，有不少剧目中的家庭仅有夫妻二人（例如《顶灯》《顶砖》《闹龙山》是年轻夫妻的“核心家庭”，《金牛寺》是独女出嫁后中老年夫妻单过等），这些剧目多有对夫妻爱情生活的正面展现和日常相处场景的细致描摹。更为常见的家庭场景呈现是两代或三代人同居。两代人同居的情形主要有两种，一是中老年父母与适婚子女同住（如《双锁柜》《刘玉兰上庙》《借当》《借女吊孝》等），二是较年轻的夫妇与年幼子女同住（如《耳环记》《反堂》），此外也有公婆与尚未生育的年轻小夫妻或是与守寡/留守媳妇同住的（如《小姑贤》《双红大上坟》等）；三代人的情形多是以年轻夫妇为中心的祖孙三代，一般说来，即便祖孙三代也多不超过五人——定州秧歌戏的三代同堂场景中，居于中枢位置也是作为表现重点的年轻夫妇一辈，很少有多个兄弟姐妹，他们或是独子独女，或是年轻男子成家之后因分家带着父母（或其中一人，多为老母）

单过，或只有一个仍待字闺中的姊妹（如《小姑贤》《蒋世幢休妻》《四劝》中的小姑等）。两代人同居的家门戏，重点展现的是少男少女或年轻夫妇间的爱情生活，特别是冲破上辈阻力的爱情；三代人的家庭戏中，关于代际矛盾（父母与子女间，尤其是婆媳之间）的呈现比重则大大上升（详见本章第二节）。

这一戏中情形，似乎跟我们一般所认为的中国属于大家庭制度、人口众多、关系复杂的常识观念不太符合。但是实际上，相比较“西方的农村家庭之平均人数多在4.5与5口之间，定县的平均家庭人数为5.8，较西方家庭仅多一口上下”，正如戏中那般“中国农村社会中大多数的家庭不满5口，而且有不少1口之家”。据民国调查显示定州515家内，“平均每家人口数为5.8……以4口之家庭为最多计852家；5口之家次之，计778家……中国虽属大家庭制度，而不满6口之家庭数目超过家庭总数之半，占55%，不满11口之家庭占家庭总数的91%”，“515家内只有一辈人之家庭计13家，有两辈人之家庭计252家，有三辈人之家庭计207家，有四辈人之家庭计42家，有五辈人之家庭只1家”，究其原因，主要是因为在当时较高的死亡率限制了家庭人口规模，也因为历史上形成的华北族聚规模小而分散的特点，使得家庭经济多为小农分散耕作，而地亩数与家庭人口的多少，又具有直接的正相关性。

同时，秧歌戏中展现的婚姻制度，虽也有不少娶妾（如《罗裙记》《耳环记》等）或两妻甚至三妻共事一夫的戏（如《杨富禄投亲》《双锁柜》《朱洪武放羊》《李香莲卖画》《绣鞋记》《武家坡》等），但要么是官宦富家小姐的随身丫鬟做陪侍，要么是富翁为生子或贪色而多娶，要么是男子成婚后因赶考或遭遇变故在异乡又娶，其他表现小民家庭生活的戏，更多还是一夫一妻。其中缘由，戏文自己已经说明：“要不是大家之女，不能有大娘二娘（《罗裙记》）。”定县民国社会调查显示，在总共调查的515家内，只有妾8个。可见官宦人家的三房两房，不是在定州占了绝大多数的斗升小民所能消受得起的。

与之相关，调查中的多次（一次以上）婚配情形，绝大多数还是发生在丧偶的情形下，离婚的情形同样极少出现（仅有因受媒人蒙蔽和婆媳严重不合导致的两例）。在全部1957名已婚者中，结婚一次以上者有122人，其中男子101人，女子21人，曾失偶之男女共计325人。可见失偶后再娶也是相对常见的。秧歌戏中有不少中老年鳏夫寻“伴妻”和寡妇再嫁、“后婚”的情形（如《老少换》中的马老腾和梅氏，《借当》中俊姐的后母“丑婆”等），可资印证。不过总体来说，女子“后婚”在现实中远少于男子续娶，且再嫁后婚女子在戏中总会更容易成为笑料来源，无论是老梅氏还是俊姐娘“丑婆”，在剧中都是具有女丑性质的滑稽人物，虽亦泼辣可爱，但仍总体属于被施以嘲弄噱头的对象，即便是子女对其也不用温顺尊重。女子再嫁的相对少见，有丧妻者远多于丧夫者这一客观原因——据民国时期定县的男女占人口比例调查，在老年阶段之前，男性占人口比例不仅超出同龄女性且此趋势随出生至壮年逐渐加剧，这多与男童更受宝爱，青壮年女性因生产和受气死亡数目增加有关；同时从秧歌戏中对再嫁女子的调笑态度也可让人感受到她们在男权制度下所要面对的更严苛的伦理、舆论环境。笔者曾采访定州秧歌老艺人常俊果，她是遗腹女，父亲抗日牺牲，母亲在她八个月时将她留在公婆家，改嫁他人，老人提及此事，用的措辞都是母亲“往前走”了，这一婉言中有出于人情的理解，同时那种带有自律感的、为尊者讳的禁忌意味也是鲜明的。明清以来，尤其是自清中后期，寡妇的“权利”有持续下降趋势，富户多有顾忌寡妇自由立嗣和争产者，底边乡村社会更常见的贫家小户则是在人口剧增、人多地少、男女人口比例失调等结构性难题下，出于为获取聘礼的经济原因，多有违背“贞节”礼教和国家法令，逼嫁寡妇的现象，没有子嗣的寡妇当然更是难有资格去做“守志”“保节”的抵抗的（定州秧歌《双红大上坟》一剧中，误听儿子凶信的公婆便是“终朝每日打骂素真另嫁人”）。但是逼嫁寡妇成风的现象，并不代表再醮妇就是乡村社会中能被愉快接纳的存在，这方面最广为人熟知的例子，恐怕就是祥林嫂了。

2.年龄、性别比例结构与家庭地位

定州秧歌中，多有与家中人口性别、年龄及地位相关的描述。

首先来看婚育年龄：

庞三娘：为妻长到十七八娶到家门……生下安安刚七岁，现在南学念书文……你要休了为妻不要紧，三件大事靠何人？头一件老娘身旁谁行孝，第二件谁是你铺床叠被的人？第三件不远就给安安娶媳妇，蒋家门里像家子人。（《蒋世幢休妻》）

贾金莲：……一人拉着两匹马，老客官倒有六十二三……我年十七嫁到你家园，丈夫二十就把学进，戚属六亲谁不夸咱。（《耳环记》）

翠花：丫头我今年十五六，眼看着要娶去到人家。（《小姑贤》）

黑千金：书房里坐下了夫妻三人，三人坐书房又说又笑，欢天喜地。在一旁撇下了黑千金十七八的。（《绣鞋记》）

璞姐：蒋武举已有三四十岁，小璞姐我打罢了新春刚一十七。

（《双锁柜》）

三姐：……老头子倒有七八十岁，小姐儿我打新春过新年刚才十七。（《老少换》）

王素真：小妹长到十八大九，来了媒人张媒婆，三言五句说停当，看了好日把妹娶过。……你小姑也有十八九岁，不等几年把她聘过。（《四劝》）

闺姐：为妻今年十八九，这咱不娶我来还等多咱。日月穿梭催人老，红花能开几时鲜。将我娶到你家下，你青春我少年风风流流过上几年。（《王定保借当》）

王二姐：王二姐今年十八九，这咱不娶还等多咱。日月穿梭催人老，红花能开几日鲜。花开花落常常在，人过青春没少年。二哥将我娶到你的手，风流风流过上几年。（《小花园》）

刘玉兰：刘玉兰绣房发愁闷，连把表哥思几番。你光顾外边漂流去耍，忘掉你表妹刘玉兰。你表妹长了十八九，这时不娶等候哪一年。（《刘玉兰上庙》）

……

从上述剧本文句中可见，“十七八”“十八九”是戏词中公认的女子最佳婚龄，“十五六”婚娶的准备即在眼前。而男性婚龄则似乎起点更早，且不说17岁的小璞姐自幼配给了表弟，表弟自然年纪更轻（秧歌中“姐弟”恋情或婚配并不少见），以《蒋世幢休妻》为例，“不远就给安安娶媳妇”的准备甚至早到了男童只有7岁的时候。根据民国调查，定州“早婚陋习严重”，“男子最低之结婚年龄为7岁，女子最低之结婚年龄为12

岁”，“男子结婚年龄既然大半低于女子，如此大多数的丈夫亦较幼于妻子。……515家766双夫妻的总平均年龄是夫幼于妻0.7年即8个月。妻大于夫的最普通年龄为两三岁，大4—8岁之间者亦颇常见，最高者为11岁。夫大于妻的年龄则很有差别，有高至28岁者。贫苦的农家大半夫长于妻，因为没有早娶妻的经济能力。富裕的农家多半妻大于夫，因为子弟们有钱早娶”。从《蒋世幢休妻》剧词中可见，这是个7岁小儿口粮达到“一天供我一升米”的家庭，显然相对富裕，也就难怪婚姻准备如此之早了。

不过，上述调查情形指的是初婚，如若夫妻双方有婚一次以上的，则夫长于妻的情形占到70%，长于妻的总平均数为8岁，甚至有高至46岁者，这也正是定州秧歌中在富翁续弦或娶少妻场景中经常经由女子哀怨之口道出的，老头子自“三四十岁”到“七八十岁”不等，老夫少妻难相配的情形。

再来看户主性别与年龄。

定州秧歌中的户主（戏中表现为家中主事者），有以下各种情形：中老年男性当家，年轻男性当家，中老年女性当家（婆婆），年轻女性当家（年轻妻妾）。但是一般来说，秧歌中若表现的是年轻夫妻的核心家庭，则在正剧中几无例外全由丈夫当家，享有绝对权威。而年轻妻子当家的情形，多是老夫少妻或出现在《顶灯》《顶缸》等表现“怕老婆”的谐谑剧中，可见此种情形并非当时现实中的普遍情形，其戏剧性、观赏性是与其反常规性成正比的。同样，秧歌戏对于在老夫少妻的关系中可能发生的，如秧歌戏《刘玉兰上庙》中的老父刘子玉被年轻妾室哄骗操纵的情形，无疑有着极强的否定，随着恃宠而骄的妾室、后娘等反面形象不断固化，年轻女性的当家权总体上不被承认的趋势也得到了强化。

然而，当秧歌戏展现的是老夫老妻与年轻子女、夫妻同居的家庭场景时，我们发现，与作为父亲或公公的中老年男性在家中的无力感和权

威下降相关联的一点，是老年女性主事的比重大幅上升。并且，如《刘玉兰上庙》中的唱书瞎子杨南夫妻、《金牛寺》中的刘光嘴夫妻、《搬不倒请客》中争夺“家长权”的公婆等形象所反映出的，秧歌戏很擅长表现老夫老妻之间日常性的、甚至荤话连篇的打闹笑骂。相比较年轻媳妇中多见的苦情，这种粗俗的亲密感和夫妻间“另类”平等的呈现，也反映出女性中年之后家庭地位的上升。究其原因，正如“男主外，女主内”“多年媳妇熬成婆”“母以子贵”这些俗语反映出来的，与女性经由数十年的辛苦持家、相夫教子所累积的经验、权威有关，也与纲常孝道伦理所规定的为人母后的地位变化有关。除此之外，还有其他一些更客观的原因。例如，乡村妇女较之男性一般享有更长的寿命。秧歌戏中大量两代、三代同堂的家庭，祖辈往往只剩下了老婆母娘一人（《安安送米》《小姑贤》《郭巨埋儿》《变驴》等），这与民国定县社会调查中“45岁后性比例稍减，女子死亡数渐少，男子则渐增”，“过了65岁以后，有女子渐多于男子的趋势”的记录也是相符合的。此外，我们发现，秧歌戏中作为老辈代表的、最具有行动力和家内权威的厉害母亲与婆婆们，年龄大约在35—60岁间，其中年轻者，其子女多处在将婚待嫁的青春年华，年老者其孙辈也尚在髫龄，并非全然是垂垂老朽的形象。查调查记录“定县515家内有509个男家主，6个女家主。家主之年龄以45—46岁者为最多，40—44岁者次之，35—39岁者又次之。女家主在30—54岁之间”，既反映了父权的总体控制下，离开父母单过的夫妻核心家庭数量相对少，成年后家庭中仍多以父母辈为权威的情形，同时也反映了为数不多的女家主多处于壮年与老辈的交集。这些都为秧歌戏中的表达提供了部分现实依据。当然，中老年女性地位的上升，还有另外一个隐含的原因，那就是长期以来当地民间婚俗对于女性的保护机制。如前所述，离婚在民国时期的定州是极其罕见的情形（调查中只发现两例），“嫁鸡随鸡，嫁狗随狗”“从一而终”的婚姻“不成文法”一方面固然是宗法制度对女性意志的极大束缚和捆绑，但是另一方面也保证了女性在丧失了姿色和生育能力这些旧时女子安身立命的生存基础之后，仍然能够

得到家庭的庇佑和认可。20世纪三四十年代，发生在陕北的婚姻法令改革的实践，可以为我们理解这个问题提供一个案例。1939年，旨在变革边区传统婚姻家庭模式，以个人自由意志作为婚姻根本原则的中共《陕甘宁边区婚姻条例》颁布，在婚俗稳固、没有离婚“传统”的陕北，引发了延续数年的“离婚潮”。在较以往成三倍以上数量发生的离婚案件中，由女性主动提出者，占到了95%以上，这无疑反映了妇女离婚意愿的强烈释放，也是妇女要求挣脱束缚的一种“解放”。但是与此同时，人们发现这种解放并不是全体妇女的福祉。“一方面，年轻健康的女性能够通过离婚轻易找寻更好的婚姻，而在占极少数男性提出离婚的案件中，以‘感情不和’为由休弃比自己年长的、体弱多病、丧失生育能力妻子的案件占极大比例；另一方面，男性贫农则因为通货膨胀支付不起水涨船高的彩礼而被迫离婚。因此中老年病弱妇女和男性贫农成为《条例》的最大受害者”。

所谓的“多年的媳妇熬成婆”，并不是当然存在的普遍真理，它有着社会文化制度等多方面所限制的适用性。中老年女性有可能当家成为户主，地位上升，与当地婚姻民俗在本土条件下对于女性的保护机制有关，秧歌戏对于女家主（婆婆）偏于强势、负面的刻画，其实也正是这一婚俗机制保障的结果。在女性难以经济自立、需依赖家庭生存的时代，如果这个地方性风俗被打破，中老年妇女必会面临极大的地位危机乃至生存焦虑；如果这一被抛弃的担忧和焦虑不能解除，对于年轻女性而言，就如同头顶上方悬着的“达摩克利斯之剑”，不仅没有了多年媳妇熬成婆的“奔头”（也即秧歌戏《四劝》中哥哥劝妹妹所言的“你婆母倒有六十多岁，她莫非还活六十多。你小姑也有十八九岁，不等几年把她聘过，等着她死的死来，聘的聘，丢下小妹你再吃喝”），还会进而成为影响家庭和地方社会稳定的重要因素。



《蒋世幢休妻》（《安安送米》《打经堂》） （定州市文联提供）

毫无疑问，要想从根本上解除女性焦虑，突破苦命媳妇恶婆婆这一压迫与被压迫的无望循环，根本上呼唤着更大的变革——一个鼓励、允许并保障女性自立、自强的新社会。然而在当时的中国社会，如名文《娜拉走后怎样》《三八节有感》等所显示的，即便是鲁迅、丁玲等“先锋”知识人面对这一问题仍然感到的是深深的困惑，何况挣扎歌哭于底边乡村的秧歌小戏。毫不出意外地，我们并没有、或许也不可能从中看到对新的社会可能性的明确想象和表达。秧歌戏所给出的经典性解决，是“口惠而实不至”的“调和”：一边为苦命的年轻媳妇掬一把同情泪，让她在戏中尽情以寸板、悲调，抒发、宣泄内心的委屈和愤懑；一边让她只能隐忍顺承，即便处于不公平的对待中，也依然以德报怨——“虽说你奶奶心肠狠，哪一个做媳妇的忘了婆婆的情”（《安安送米》）。这种自我压抑的隐忍，既是又并非完全是出于贤德高尚。换句话说，“做媳妇不忘婆婆情”，亦不是完全自外而来的对于女子的道德说教和劝谕，无论是从作为自己唯一立身之基的家庭稳定角度，还是从她们对于自身美好未来所能做出的想象这一角度而言，乡村女性对于以“婆婆”为代表的年长女性的认同，都有着发自内心的成分，而这也构成了女性群体作为一个整体，在父权宗法制度的碾压下自我保护机制的

重要一环。引人泪下的蛾眉婉转中，实际上包含着旧时代女性的适应性生存策略。关于婆媳矛盾，在下一节对“代际冲突”的讨论中，我们还将结合具体剧目做更细致的分析。

二、日用生计：穿戴、饮食、养家与败家

如帕里·洛德（ Parry - Lord）口头程式理论所揭橥的，在世界不同民族、国家、地区的很多口传民间文艺中，“口头程式”的存在对于此文艺样式的发展、传播和稳定，有着至关重要的作用。在中国的大小剧种，我们也能看到作为“口头程式”的诸多“套语”“水词”的存在，在一些地方的秧歌戏中，“套语”又被称为“官乱弹”，与具有剧目个性的“私乱弹”戏词对应。这类套语多出现在对于剧中人容貌妆扮、穿戴饮食的描摹中。定州秧歌尤其不吝笔墨的，就是年轻女主人公们的花容月貌与锦绣穿戴：

杨二舍着眼撒，花墙之上站着女菩萨。头上青发如墨染，鲜红的绳儿末根扎。耳旁戴的黄金坠，九道穗儿底下牟拉。江南官粉匀满脸，苏州胭脂嘴唇擦。里穿绸来外穿缎，八幅罗裙腰中扎。……（《杨二舍化缘》）

来了妙梅一枝花，心里欢来心里喜，梳洗打扮前去观花，慌忙拆开青丝发，黄杨木梳手中拿。左拢右梳的盘龙凤，左梳右拢的水墨云儿。盘龙凤里加香草，水墨云儿里麝香熏。右边一撮烂头发，梳了个蚂螂来戏水。左边一撮烂头发，梳了个蜜蜂儿采花心。后头一撮烂头发，梳了个童儿拜观音。蜜蜂儿采花人人所爱，童儿拜观音爱死个人。脑瓜顶上一撮烂头发，梳了一座小庙儿。小庙儿里头神三座，刘备关老和张飞。江南的官粉润满面，苏州的胭脂涂嘴唇。耳朵上戴的是铃铛坠，滴哩当啷的九连针。身穿一个大红袄，腰中扎着一条裙。仙人过桥杉木底儿，两头儿着实当间儿空。脚尖上缀着花缨缨，花缨缨上缀着个花咯铃。脚后跟上把着青谷穗，青谷穗上落着青驴驹儿。两根须儿六条腿儿，嗞喽嗞喽的喝露水儿。向前一走叮当儿响，往后一退响咯吱儿。身上穿戴我不表，一道花园观花儿。迈步走出绣帘外，出了住宅来到园门……

头上青丝如墨染，鲜红的绳儿末根扎。江南的官粉她润着面，苏州的胭脂嘴唇擦。耳坠上戴的铃铛坠，叮啷当啷的九莲针。身穿一件红大袄，八幅的罗裙腰中扎。观见上来观不见下，观不见小姐的金莲它多么大。一阵小风儿罗裙抄起，露出来了金莲三寸大。有心上前把她戏，没有法儿怎么戏弄她……（《打鸟》）

头上的青丝如墨染，鲜红的绒绳儿末根缠。偏花正花一边一朵，鬓角里斜插白玉簪。江南的官粉润满面，苏州的胭脂涂嘴尖。耳朵上戴的是盘龙坠，钩套钩来是环套环。身穿

着一身花儿鼇，八幅的罗裙结在腰间。观见上观不见下，观不见俊嫂小金莲。……（《蓝桥会》）

又来了张闺姐梳洗打扮。梳的抓髻扇子面，红绒绳儿末根缠。偏花正花戴良多，鬓角斜插白玉簪，白玉簪上猴儿爬杆，耳朵上戴着白玉坠，钩套钩来环套环。江南官粉搽满面，苏州胭脂涂唇边。里穿绸来外套缎，八幅罗裙系腰间。张闺姐低头自己观看，裙子下边露出小金莲。绿绸裤子葱心绿，黄丝带就把腿腕缠。红缎子小鞋杉木底，两头儿着实当间悬。五鬼闹判的综脚带，张闺姐观一观观见小金莲。一不歪来二不偏，又窄又瘦溜溜尖。红缎子小鞋一流湾，头里看着好像秦椒样，后头好像古铜钱……（《王定保借当》）

咱法清用目观，大殿里落下一个女天仙。头上梳的元宝纂，鬓角斜插着白银簪。内穿绸来外套缎，八幅罗裙系腰间。观罢上来再观下，观不见她的小金莲。风刮一阵罗裙起，露出她的小金莲。顶大不过刚三寸，红缎小鞋脚上穿。一时夸不尽她的好，倒叫法清野马难栓……（《龙宝寺降香》）

此外，《小花园》中的王二姐、《丁郎寻父》中的胡秀英、《绣鞋记》中的黑千金……无论是自述还是他人旁观，容貌妆扮也大多不出此套。自20世纪20年代初期，著名学者董作宾关于歌谣《看见她》，曾有历时十余年的著名考察。他于京兆、直隶、山东、河南、山陕、江浙皖、两湖、四川、云南、广西搜集到近70首以“隔着竹帘看见她”为母题的歌谣，尤其以直隶（河北）为最多（9首），董作宾认为在这些表现未婚读书人至丈人家中窥探未婚妻的歌谣中，“叙述女子妆束和容貌的美丽”是最精彩处。而河北《看见她》诸版本中的女子妆容服饰特点，与定州秧歌中的描写颇为符合：漆黑的头发一把掐，鲜红头绳没根扎（或梳一个大抓髻插鲜花），擦官粉，唇红齿白，手儿也像白面疙瘩；浑身穿绸：上绿衫/袄，下红裤（或上红下绿），小脚如同针锥把，木底鞋带绒尖儿（或红缎子绣牡丹花）……相比而言，定州秧歌中的女子妆扮更为奢华。有学者讨论过祁太秧歌中出场人物服饰妆扮的“套语”，因其中女子形象多身穿“真雪青”“翠兰湖绉裤巾巾”“真红红裤儿”“油绿袖袖裤儿”“湖绸袄儿绿绞裙”“奎绿缎小背心”“品红筒裤两盏灯”“红绣鞋”“洋凉袜子改良鞋/红绣鞋，足尖尖上缀的胡才才/果绿胡才才”等衣物，擦抹“生发油”“好胭脂/胭脂桃桃粉”“杭州粉/杭州口红润嘴唇”“嫩面膏”，佩戴“赤金耳环白玉条簪”……因此学者认为这些时兴、时髦衣饰的大量集中出现，是“晋中奢靡的消费风气和生活习惯”的反

映。毋庸置疑，这些服饰“套语”一定程度上体现了当时的生活和现实真实，例如通过苏州、杭州的胭脂官粉表达出来的江南名物之丰饶和江南品牌的辐射力、吸引力（类似的还有定州秧歌《借髢髢》中提到的“都说苏州城里髢髢样儿好”，《赵美容吊孝》中的“北京城儿我给你刺下好绸缎，首饰打自南京城”等等）。但是若直接视此类文字为当地日常服饰的现实反映，也存在问题。董作宾先生认为，《看见她》中对于“她”妆容的叙述，“本是小学生眼中标准的未婚妻，其实可以说是该地方女子衣饰容貌的一个具体写真，也可以说是民俗文学家理想中的美人”，其实这几个判断之间颇具张力：既是理想，必高于现实；既为当地女子的“具体写真”，必与理想有所距离。据民国时期定县调查，当地女子服装的实情或曰真正的“具体写真”是寒时穿棉袄棉裤、暖时穿单裤和大襟汗衫、褂子，以蓝、青、白色粗布为主，花条粗布为辅；过年时节年轻少妇有穿红绿裙和各色花布者，只有时髦的妇女平日会上穿褂子下穿裙，且四季皆为黑布裙。自然，从生成年代上来说，无论是《看见她》还是定州秧歌中的女子形象，大约更靠近清末女子妆扮，以民国的调查来对照之，并不合适。不过我们至少可以从对比中大体感知到理想与现实所存距离之遥。何况，定州秧歌中的女子服饰作为“套语”，并不能做到“因人设装”，如《蓝桥会》中插簪戴坠，涂脂抹粉，着花氅穿罗裙的蓝瑞莲，实是一个正奉婆母之命挑担翻山至井台打水、里里外外一把手的寻常农家妇，就更可以说明秧歌戏的服饰描写中，程式性、想象性成分占了大多数。其中，比着舞台上那些大红大绿、环佩叮当的戏服作“常服”，恐怕是最主要的想象来源了：“十三太保的坎肩子，二龙戏珠的坠圈子，挂红缨的脚尖子”（《借髢髢》）、“哈喇马褂绿绸月白里，五个银板扣儿点翠珐琅。一个一个的石榴对花氅，梅花绦子就把袖口沿。大红朝裙捏碎褶，金线绣，银线盘，十八根飘带坠下边”（《借当》）……这些描述，几如戏画在目，令人实难想到是乡女衣装。

理想与现实的错位，还体现在对于女子小脚的描摹上。从前面举的几个例子已能看出，无论是女子自己，还是旁观的男性视角，对于容貌

服装的夸奖最终往往都要归结于对三寸金莲的赞美和觊觎垂涎。事实上定州秧歌中对女子小脚的特殊关注还有很多表现。例如专有“套语”，从正面赞美女子因裹脚而形成的优美步态；对于金莲绣鞋有不厌其烦的细致描绘，不仅用料精，且纹样在花鸟鱼虫之外还有多出戏画，远远超过了一双不足三寸绣鞋可以承载之繁复，其目的是夸张表现女子对于一双小脚及其装饰的格外珍爱重视，并进而让人爱慕女子之巧慧。当然，这种格外珍爱重视的心理，根本上源自于在男性的欲望投射下，小脚因富含“性”的联想，对女子自身而言也早已成为牵涉贞操女德的紧要隐私。故而《借当》中，“未出阁的坐家女”闺姐为了证明未婚夫清白，虽万般不情愿也须在大庭广众之下试绣鞋的情节，才有可能成为堂审一场的矛盾冲突焦点也是看点所在，而“公堂以上用席照，好着民女把鞋穿。那一个回头看一目，老爷把你们狗眼剜”的言语，也才有可能成为表现青天大老爷秉正廉明的加分项。

秧歌中对于小脚的特殊关注，还表现在从反面嘲讽大脚女子（多为带有泼辣谐谑感的女丑或鸡花旦），这些大脚女子最突出的剧中身份，是富家或好人家小姐的贴身丫头，她们与小姐一“邪”一正、一动一静，成为有趣的反衬（例如《杨二舍化缘》《杨富禄投亲》《丁郎寻父》中的丫鬟等）。尤其引人注目的，是这种反衬式嘲讽极尽刻薄、穷形尽相，借由这些缺乏教养、粗俗不堪的“反面”人物对于小脚的意淫，秧歌戏将在“正面”“好人家”女孩那里有些欲说还休、遮遮掩掩的话题和禁忌，都毫无遮拦、赤裸裸地表达了出来。例如《丁郎寻父》中，丫鬟不无羡慕地夸赞胡秀英“白绫裹脚麝香熏透，小丫鬟走上前摸一把，又不臭香喷喷，香香喷喷。众位乡亲你们不信，大家个个来闻闻”，直白猥亵，身份感不似随身丫鬟，倒似不怀好意的男子。《杨富禄投亲》中，大脚丫鬟更有一大段近于白日梦的自陈：



《借当》（《跑沙滩》）：宋文川（右）饰临姐（旧称闺姐）

（选自张占元编《定州秧歌史料》）

人家的金莲越裹越小越好看，我这金莲越裹越肥越上膘。世界上骡马上膘真好看，小金莲上膘真难瞧。丫鬟到在厨房里，到厨房取把切菜刀。只听得“呵叉”一声响，不好了，一下子切下了半截子脚。隔着墙儿往外扔，赶得凑巧真凑巧，一个罗锅卖毛桃。咭佯疙瘩把个罗锅砸，罗锅子不觉砸直腰。罗锅子回头看了一眼，什么东西这么难瞧。担着吧来挑着吧，拿到家下搁在牛槽。丫鬟听说暗生气，阎王殿前讨封号。讨生个男子我不去，一心讨生个女多娇。小鞋子做了二百对，裹脚裹了四百条。吃了饭不把别的活儿做，自己裹了自个的脚。今天也裹明天也裹，裹得金莲好像辣椒。丫鬟我到在大门外，大门以外去晾脚。老头儿过来吾蜷蜷腿，年幼的们过来金莲翘上几翘。我着他得了相思病，着他得了好色痨。着他狗舔磨台围着转，着他得看得瞧摸不着。

虽然在定州秧歌戏中对金莲小脚有着如此浓墨重彩甚至“不堪入目”的特别关注，但实际上这份关注的现实土壤正在戏场之外消失。根

据调查，民国二年，定县即成立天足会，县知事为会长，教育局长、警察所长为副会长，各机关士绅为会员，每月开会，公家出车马费派女调查员五六人，分区调查，到各乡各村劝人放脚，劝父母不给女孩缠脚，并且规定法律，缠足罚款，其分会遍布各村公共地方。在秧歌戏最为流行的20世纪二三十年代，13岁以下的女孩，几乎没有缠足的，天足会也因再无需要而停办。一边是在定县这个自清末以来的文教和自治模范县，天足运动得到全县要人支持、坚持20余年且成果斐然，一边是秧歌戏台上大演特演三寸"情结"，戏中描写与现实的错位，个中原因耐人寻味。

相比上述戏文与现实的差距、错位，定州秧歌中关于饮食的那些"套语"，似乎更贴近生活。不同于流传于晋商大本营的祁太秧歌中，大量出现的麻糖、油麻花、细饼子、油茶豆腐脑、牛肉炒灌肠、鲜肉塞饼子等日常饮食，定州秧歌里少见油水荤腥。《闹龙山》一剧女山寇家中猴头燕窝鱼翅的铺陈可算作特例，而满眼更多的还是"捞点水饭拔凉儿，切个小葱空膛儿，切的咸菜不长儿，小米饼子焦黄儿"的家常菜，若有"第一盘子咸辣肉，第二盘子咸鸭蛋；七叉八叉的龙须菜，醋调白菜凑一盘"的酒菜，便是极难得的待客之道（《刘玉兰上庙》）；专开食铺者，"照常店"卖的是"棱子荞麦面"，"好店"亦不过是"香油和白面"，至于菜品则无区别，"要吃热的有辣椒/胡椒，要吃凉的紫皮蒜"；在女性们难得偷闲的老母会上，可以放开了肚皮吃喝上几碗解馋的，是稻米干饭、白面包子、荷叶饼、醋熘白菜绿豆芽和大叶茶（《小姑贤》）；即便是"有八九十亩好地，一个牛，一个驴小霸王的车，四合头的房儿……"的殷实秀才家，也拿着买来的热烧饼稀罕得不行（《耳环记》）……这些令人不由想到河南曲子中曹操劝留关公的"四个碟两个火烧""绿豆面拌疙瘩"等"好吃食"以及山东吕剧《下陈州》中那段著名的"东宫娘娘烙大饼，西宫娘娘剥大葱"。相比而言，定州秧歌的解颐程度似乎稍逊一筹，但那种低姿态、接地气的人间烟火味，无疑是异曲同工的。董作宾研究各地的《看见她》民谣后曾做过一个总体性的归

纳，认为无论是妆扮还是饮食，大体北方朴素南方奢华。不过，同样是在物产相对南方并不丰美的定州，戏文中的妆扮明显比起饮食还要派头得多，或许对于合家全年用肉仅在十斤（多用于三大节日），款待亲友以鸡蛋为上乘且鸡鱼极少见的当地乡民来说，容饰之繁美已臻想象之境，尽可天马行空，而能够想象体味得到的口腹之适，才是更切近体贴的需求和满足所在吧。

项，同样也是当地妇女在与男子一样下地干活之外最主要的劳作内容。

根据民国时期调查，定县女子主要的副业为纺纱，织布次之。此外有拣猪毛、织席、织带等。这些在定州秧歌中也有所表现。

例如《王明月休妻》中，王妻张氏自述夫妻多年同甘共苦的场景时，便提到“清晨起套上磨我前去做饭，做熟饭卸了磨我前去采桑。采了桑喂上蚕我才把饭用，饭又冷菜又凉不入我这饥肠”，“你为妻三伏天气也到机房去织布，一织织到天秋凉。好绫罗缎匹织了满箱满柜，做成的衣服顶柜满箱”等劳作事项。《崔光瑞打柴》一剧也有个非常有趣的谐谑情节：玉帝女儿张四姐为追求人世情爱临凡，却吓到了打柴小伙崔光瑞，被当作妖精，为证明自己是人非妖，张四姐一一答对崔光瑞提出的妇女家事，却被崔光瑞抓到了“她光说做鞋做袜做袍做褂，她就不说做裤子，这妖精不会做裤子”的把柄，于是接下来两人有了关于如何缝裤子，裤子有几道缝，缝的先后顺序的言语往来。按戏情来说，无论是九天仙女，还是崔光瑞一个打柴人，或者是男性观众，都不会对如此冗长的缝裤子工艺感兴趣，这个片段之所以成立、保留，显然是根基于当地女性观众的生活基础并且迎合了她们的趣味。

总体说来，定州秧歌主要反映的是农家女性或寻常妇道人家的衣食生计，就是那些理应高冷脱俗的天仙以及待字闺中的官宦小姐（甚至是请太医的宰相家小姐），也可能逃不脱要么缝裤子，要么奉母命下厨房贴饼子的劳作（《小花园》）。虽亦不乏识文断字的女子，其较高的文化水平在戏中主要是得于富庶的出身环境，而不是作为女性向社会更上层流动的手段。即便是有才识的女子，也只能寄望于辅助男子来真正完成她们人生的进阶，且女子的人生进阶最终仍然不过落脚在家庭范围内的名分和富贵上（如《绣鞋记》中的女状元、《夜宿花厅》中既为妻又为师的张美英等）。相比女子在家事生计领域的绝对主导地位，定州秧歌中男子的表现总体而言乏善可陈，且往往因为好赌押宝，成为家庭的巨大负累（如《借髢髢》中的张家丈夫、《借当》中的王定保、《耳环记》中的王景川等）。这样的设定，当然有现实的反映——有学者指出，资本主义经济方式和生活方式对乡村的介入、渗透，同时伴随着民

国时期乡村的现代官僚化治理方式，导致传统乡村社会逐渐解体，晚清后农村税收增加，催生了金融高利贷诞生，这种赢利型经纪管理模式，不仅加重了农民的负担，也造成放高利贷比做经营地主更有利可图的赚钱模式。这是作为赢利性、掠夺性经纪人的劣绅恶霸和被剥夺了土地的游民无产者（“二流子”）在各地乡村出现的具有现代性的政治经济学背景。在商贸繁荣的晋中乡村，秧歌戏中极其突出典型的赌棍、烟鬼形象，或正反映了这一资本主义经济高度渗透下的乡村图景，不过，定州的情形略有不同。同样是游手好闲，不务正业，定州秧歌中不成器的赌棍丈夫，大多并不是我们一般认为的“二流子”游民无产者——因为贫穷、借贷而被剥夺了土地，走向绝望与虚无的农民，而往往是乡间读书人和小康子弟。对于他们成为“败家子”的解释，虽然从大的社会因素上我们也可以找到原因，如清末科举制度废除后，导致乡村中出现了一批旧有上升渠道被阻又无法进入新学堂接受新教育的“过渡群体”，士绅“继替常轨”中断，传统文人士绅和乡村教育因之衰败等，但是秧歌戏中还是多归因于个体性格的弱点——被同学教唆的贪玩（如《借当》中王定保与同学们为了找乐子的“玩钱”）或架不住宝局（赌场）忽悠的心志不坚（如《耳环记》中的王景川）。这样的归因虽然不怎么深刻，但可能亦与当时的定州仍较多保持了以自耕为主的农业社会传统、商品化程度相对较低、农村的分层和剥削情形尚不那么严峻有关，这点也在民国十七年的定县调查中得到了印证。若以定州秧歌戏为旁证，我们也会发现，总体来说，戏文对这些“不学好”男子讽刺归讽刺，态度还是相当宽容的，突出表现在他们仍然被作为戏中的正面形象，能够获得女性的欣赏和归属感。面对输光了钱无脸回家的未婚夫，未婚妻仅是好言相劝，甚至慷慨解囊借当，救夫危难（《借当》）；纵然是厉害老婆，也不过罚丈夫顶个灯、耍耍宝，就可以“我亦服了你啦，好汉子”地“一笑泯恩仇”，而丈夫还可以理直气壮地把妻子的管教认为是“男子汉被妇人们管”的“颠倒颠”行为（《顶灯》）。更有甚者，即便自己都被丈夫输掉卖给他人，妻子于锦衣玉食的善待中，仍然想尽办法要逃回来，这

反而不是情理颠倒的笑闹之举，而是“妻归本夫理自然”了（《耳环记》）。如此这般对于男家主的赌徒行为只限于点到为止、过于偏袒的道德指责，以及乡村伦理和道德权威仍然能借由小戏行之有效地施以教化本身，都反映了定州农村社会传统绅治的相对稳固和尚未崩坏的控制力。值得注意的是，在乡村伦理权威对这些男性形象予以道德指责时，实际上最有力的手段就是树立与他们相比更有光彩、更丰满感人的舞台女性形象为对比，并且交由以女性为主导的观众群体来评判。因此，虽然定州秧歌中充斥着由女方的宽容甚至是巨大牺牲来弥补、解决男方错误的“不对等”“颠倒颠”关系，令人心酸唏嘘不已，但是不可否认，事实上道德评判的力量也就蕴含并累积壮大于这一“共情”“移情”的观看效果之中：我们越是诟病、越是不满于戏中女子对于男子的过分宽容，就越是憎恶“他们”不明事理、不知惜福的“渣男”行径，从而把自己与“她们”从情感到立场上都联结在了一起。

三、交际礼俗：定亲、结社与姐妹之谊、认干亲

定州秧歌中，还多次提到与乡村女性的社会交际行为有关的情景。以下概括分为三种。

1.定亲交际

旧时婚姻多父母规定，且程序复杂繁冗（如合八字，换书，催妆，铺床，迎娶等），作为定亲仪程中最为积极活跃的女性“能动者”，媒婆的形象在相关情境的文艺作品中多有展现。定州秧歌中的媒婆，如《王妈妈说媒》中的王妈、《双锁柜》中的璞姐姨康氏、《四劝》中提到的张媒婆，是较为典型的搬弄口舌、惹是生非的负面丑谑形象。同时，在定州秧歌中，出现了年轻人在定亲事宜上日益主动、媒人“大权旁落”的趋势，这一方面固然表现为青年男女私下定亲，私相授受信物或直接求

欢取代媒聘的“套路”（如《打鸟》《蓝桥会》《刘秀走国》《朱洪武放牛》）；另一方面也表现为剧中男女主人公对于媒人在定亲事宜中诸如隐瞒实情、见利忘义昧约另许等欺骗性行为所表达出来的公开不满。需要特别指出的是，戏中媒人多以女方家庭为主要“攻城”阵地，这除却由男方聘媒提亲的传统之外，或也与包括定州在内中国很多地方都存在的男多女少的“女方市场”行情有关。这自然又要谈到重男轻女的观念。不过，李景汉等社会学者经调查，发现“乡下人愿意养男孩，不愿意养女孩”，其中还有一个现实的原因，那就是因嫁妆远贵于聘礼，“女家嫁一个姑娘，不管是上户、中户、下户，都比男家娶一个媳妇费用多一倍”，“他们以为女孩养活大了，还得嫁给人家作媳妇，让人家使用着。不但这样，嫁一回姑娘要比娶一个媳妇花钱还多，那真是太不上算”。旧时村落经济资源的流动、分配，相当大的部分是在血亲和姻亲之间进行的。高额的嫁女成本，使娘家具有充分的合理性，在定亲行为中绞尽脑汁规避损失（换言之，也是另一层面的利益最大化），媒婆作为乡村经纪的真正用武之地也因此在这样的需求中显露出来，这也正是在近代乡村社会媒婆多有着“女二流子”般刻板形象的一个现实原因。民国定县调查访得仅有的两例离婚案子中，就有一件是因为女家觉得受媒人蒙蔽，嫌男家穷苦，遂令女儿离婚。同时，因自己的出嫁给娘家父母带来的沉重负担，年轻女子在媒妁婚姻中又往往处于心有亏欠的“气短”位置，这就使她们敢于背叛家庭媒妁安排的行为更为少见、难得，也就更富传奇性，更合于戏剧表现。这或许正可以解释为什么在秧歌等民间小戏中，家道中落的总是定亲两家中的男方，在老辈的嫌贫爱富和小辈的情比金坚之间对抗纠缠的，又总是女方的家庭了吧。

2.结社与姐妹之谊

如前所述，乡村庙集是女性回娘家，或与姐妹聚会的重要公共交际时刻。《搬不倒请客》《借髢髢》等剧，不是哥哥接妹子回乡逛庙，就是娘家捎信叫外嫁媳妇回去上庙。这一场合对女性如此重要，以至于看

重脸面的贫家女子们无论如何低声下气也要借讨些时兴装饰打扮自己（《借髢髢》），恶婆婆为了赶会竟会暂停休媳大事（《小姑贤》），就是虐待继女、心里刻薄着“十七八的大姑娘卖什么风烟”的后妈，碍于邻里乡间“待说不叫你去赶庙，你说后老婆子待你太不贤”的公论风评，也只得“嘱托玉兰把衣换，换上衣裳上香烟”（《刘玉兰上庙》）。定州秧歌与庙集，本就因酬神娱乐而紧密相关，之所以“尤为妇女户外不易多得的娱乐”，就是因为“演唱秧歌的村庄的住户大半借此机会请他们外村的女亲戚，特别是姑奶奶、外孙、外孙女等人，来村里家中住几天，款待她们。因此演唱秧歌也是给与亲戚来往的一个机会”。并且，随着各村镇经济实力的相对增强，演秧歌还成了“起集”“抢集”“夺集”的有力手段（指为吸引人们和商贩来本村参加集会繁荣商贸，大演秧歌以作笼络），即便在农耕为主，商业不那么发达的定州农村，人们（尤其是妇女）也多经不起看戏和串亲戚的双重诱惑，或主动或被动地走进了锣鼓歌声中的公共空间。

本书第一章第二节中曾讨论过，在特别的庙集场合如观音诞、奶奶诞、老母诞以及过年等节庆之日，村中女性还会有老母会等结社活动，虽然活动内容多为松散的祭拜、聊天、聚餐、斗牌等，但却规定了“会头”，轮流坐庄，成为女性抱团取暖，扩展空间和权利的“飞地”。即便在今天民俗土壤已出现流失的乡村，也有很多新型教会团体（如天主教团体），仍然是以女性为中心结成“神亲”教友网络，这类现象也已经引起了很多注意，本书不再赘述。要特别指出的，是旧式乡村女性成员之间社交的一个惯例，即同龄交际，或曰姐妹交际。阎云翔曾指出：“串门子多半发生在同性同龄人之间”，“无论是在自己家里还是别人家里，村民们通过串门子的方式在同性同龄朋友中找到自己的空间。”这点对于女性自然更为重要。而且，因为“中国传统住宅中一个重要的特征是于内部在空间上将两性分隔开来，把妇女隔绝在宅子深处”，这一对妇女的禁锢，从另一方面，对“保证她们的尊严与某种程度上的自由和安全都有重要作用”，同时也制造了一个“令严峻的男权制度在这个地方有

所松动”的私密空间，这为日常性的姐妹交际提供了客观可能，并成为其最主要的发生场所。

同性、同龄，是被允许、鼓励进入女性个人私密空间进行交际的重要条件，这在定州秧歌中也有不少反映。例如《借当》中的闺姐听到院外敲门，有一段对于心中忐忑之情的自陈：“一行里走着心中想，二老爹娘把亲串。临走时嘱托孩儿把门守，他若是落道梯子（即流氓——引者）把门叫，想着开门顶天难。她若是十七八的大姑娘把我找，一把手拉她到绣帘里，再不然后花园里把花观。”《赵美容吊孝》中，美容因与卢嫂为同性同龄姐妹好友，不仅可随时探望，而且还敢弄出女扮男装调戏的恶作剧，足见关系之亲密；卢嫂不明就里，以为遇到上门调戏差点寻死，也反衬出这一私密空间对于异性强大的抗拒，既是社会性的规约，也早已内化为女性自身的廉耻观。此外，在《小姑贤》一剧中，没事找事的婆母娘数落贤德媳妇的借口，也是“实指望我娶个好媳妇，想不到你入了门子就要当家。要当家为娘也不闹，你不该又串门子数板凳。串门子串到你二大妈家里，你狠那狠的咒骂俺家……”可见，虽然是同性，但是跨辈的串门交际，也往往会落下搬弄口舌、对长辈不敬的话柄，被视为不贤。



《小姑贤》：吴淑改饰李氏（青衣）（定州市文联提供）

在定州秧歌中，家人以外，年轻女性间的日常交际主要体现为闺中姐妹的友谊，也就是今天所说的“闺蜜”。具体而言，在秧歌中又突出表现为两种情形。一是富户中小姐与丫鬟的闺中主仆之谊。莺莺与红娘、杜丽娘与小春香、黛玉与紫鹃……寂寞绣户中小姐与丫鬟形影不离乃至无话不说、心心相印的亲密，历来是小说戏曲中常见的暖色。在定州秧歌里，这种亲密无间的表达，更多时候不是以丫鬟慧如紫鹃红娘般的体贴呈现的，而是体现为一种极为强烈的反衬，端庄与活泼、一静对一动，丫鬟的泼辣乃至村俗，简直与大户人家格格不入，以《杨二舍化缘》为例：

梅香：上在花墙满心喜，闲来无事拿虱子。大虱子拿了九千六，小虱子拿了一手心。用手一挤高声骂，骂一声虱子蠢物东西。吃了我的肉穿了我的衣，你不该在眼眉里下虮子……

梅香：惊动花墙小丫鬟……你要走来赶快走，若不我丫鬟骂你几声。莫非是你亲娘死得早，你爹娶妻我应承。将我娶到你家下，你得叫娘把母称。叫声道童儿近前来罢，近前来好吃吃你娘的大妈妈。

待等知道墙下化缘的小道人就是自家小姐未来相公，梅香马上转口“好炕以上睡好人，一头儿睡的咱姑娘，一头儿睡的小老道儿，过了三年并二载，她给你产生一个小老道儿”，“别说姑娘她看你好，小丫鬟也爱你七八分。你跟我丫鬟勾勾手，王八羔子不贴你万两黄金”。在题材相近的《杨富禄投亲》中，首先见到杨富禄的丫鬟，也诱唆着杨富禄许了自己个二品夫人，当小姐月英出语“你也不羞，你也不臊”时，她倒振振有词道：“哎哟！你看姑娘呀，你那么大姑娘，人家那么大小伙子，你跟人家说说笑笑的，你就不羞你就不臊？”并且还要东施效颦地浑身踅摸臭鞋子裹脚扎腰带留给杨富禄作为信物。这样一些活泼俏皮、满嘴荤话，甚至带有色情挑逗意味的女性形象，是秧歌戏中特别受欢迎的喜剧人物。她们最能代表着秧歌的狂欢、释放精神，从某个角度说，她们与端庄文雅的小姐，既是反衬，又是互补，她们宛若自带翻译和显形功能的镜子，通透透明堂堂照出了她的主人心中深层的欲望，直勾勾敞亮亮说出了其想说而不好说的话。小姐和丫鬟合在一起，才是乡村小戏相关剧目中作为主人公的女性由内到外的完整表达与塑造。


1946.4.4.
於清風店留念
宋文川

《杨富禄投亲》：宋文川所饰丫鬟春花（定州市文联提供）

不过，乡村百姓对于大户女眷的舞台演绎，仍是因袭与想象的成分居多，他们更为熟悉亲切的还是农家小户的"闺蜜"交际。例如《借当》中既为对门友邻、又是未来姑嫂的闺姐、俊姐，她们的相好、结拜就很有代表性。《定县秧歌选》的编者曾观察到"小姑对于嫂子普遍都不大好，所以小姑同嫂子好就算贤惠"，这一方面使得《小姑贤》题材成为诸多地方小戏中的经典，同时也催生了在过门成为正式家人之前，"本是不出阁的闺女先学着拜，为的是到久后娶过门去不为难"（闺姐语）的现象，如果说这是精明的年轻女子们出于自我保护目的而制定的规避风险的危机预案，也不为过。

而在中老年女性的"串门"交际中，现实性的顾虑又更加深了一重，那就是贫富地位的区分。《借髦髦》中的张四姐因丈夫贪赌家计萧条，为了上庙妆扮美观，到有着深宅大院描金柜的富户李四姐家串门借头饰，两人虽平日常有借送往还，嘴上也说得热络，可话里却酸溜溜地夹枪带刺，此番借物也困难重重，最后难免靠一跪求讨。《借女吊孝》一剧，叙述媒人弄巧瞒哄促张王两家结亲，张家老太太过世，请未婚媳妇王家女去吊孝，王家女极丑，怕婚事泡汤，遂借租户刘家女儿代替吊孝。王家对待租户刘氏，是"你家贫穷借房儿住，俺家没要过赁房铜，或是米柴或是钱，常常借贷我应承"，平日相处和睦，有着几十年的交情。但是这并不等于两家的关系是平等的。借女吊孝本是件"礼不通"的荒唐事，刘氏听女儿怒气冲冲说完，也是登时"气炸肺"，大骂提出动议的王家夫人邢氏是"养汉精"，本想上门"打骂不留情"，然而一转念想到"自幼儿咱借人家的房子住，咱家借取人家供应，人家有这么点小事求着咱，无论如何也该应承"，便反过来劝说女儿应承下来。毫无疑问，借女之事自然不是"这么点小事"，连王家邢氏都觉得无论于情于理是件令人"胆战心惊"、讨打讨骂的"大事"，然而最终竟得以成行，归根结底，还是在于两家贫富地位的落差。也正是这件荒唐事的成行，让我

们在表面的恩情之下，看到了由物质基础所决定的无意识的优越感和自卑心，以及两者之间不可逾越的鸿沟与隔膜。考察定州秧歌中的姐妹之谊，将视线从纯情少忧的少年延伸到琐事烦扰、忙于生计的中年，我们自会发现其中深意。日常和睦勤走动的邢氏与刘氏两位母亲，纵然“自幼儿就是咱姐妹俩好”，最终也难逃笼罩着成年闰土与鲁家少爷的那片寒凉。

3.结干亲

前述以女性同龄交际为主，女性间的跨辈串门、交际行为虽然在很多时候不被鼓励，但是有一种情形例外，那就是结干亲。这一行为的发生当然并不只在女性群体中，秧歌戏中也有老汉曹老短“五十三岁得一子，一到门外认老干”，“上前就把先生拦”，“向着顽童认老干”，“随机”强拉李官保认小儿干爹的情景（《刘玉兰上庙》）。不过，秧歌戏中所表现出来的，女性之间借由认干亲而生成的“羁绊”，似乎比男性间结干亲要强烈得多。举正面一例，同在《刘玉兰上庙》一剧中，玉兰误遇歹人，翻身投井，被挑水宋妈所救。宋妈欲为其打抱不平，有心领玉兰告状，“可惜咱两家不是亲眷”，伶俐的玉兰马上跪地叩头认下干娘。类似的还有《老少换》中，因被许配老夫而寻短见的三姐为梅氏老妈妈所救，两人定计脱难并互认干母女的情形。处于弱势地位的女性，在维护自身的尊严和权益（喊冤）时，往往不可能以一己之力达成，需要相互扶助与团结，但也正是因为处于弱势，她们在维护自身尊严和权益时，面临着更大的风险，可能要付出更多的成本和代价，从这一方面来说，“认干亲”之于女性间的团结互助，就如同“定亲宝”之于男女婚姻，不仅可正名顺言，且有着规避信用风险的“印信”功能。而一旦干亲结成，女子间的亲密即常人难及，甚至超过婆媳。如《蒋世幢休妻》中，老婆婆蒋母虽然素来知道媳妇庞氏贤惠勤快，干闺女秋娘为人刁钻、“净说瞎话”，且多次明白说出秋娘之所以当自己面咒骂庞氏不孝，“是破/拆俺的家来了”，然而架不住秋娘几次三番挑唆，最终下了休

庞氏的决心，甚至还让秋娘教她几句瞎话，当作休媳妇的由头。这固然是秧歌戏戏情粗朴，不能尽诉诸于理性逻辑的表现，然而也多少体现出女子间干亲关系的非同一般，若从现实中寻找原因，恐怕也是相比于婆媳之间的人伦礼法拘牵，干亲间“印信”“羁绊”的结成，令女子们更可享有相对自由、坦诚、交心的私密精神空间吧。

第二节 戏里人心：秧歌戏内外的情感世界与女性观念

讨论过秧歌戏中所反映的制度与生活现实，本节将结合具体的秧歌剧目，进入那个多姿多彩的女性情感与心理世界。毋庸置疑，观念的探讨，本是不可能脱离制度与生活现实的。之所以在前节讨论的基础上再做分析，是因为有一些话题在秧歌戏中出现得非常集中，且有较大的解读与阐释空间，值得我们单独拿出来予以进一步的审视。

一、爱情婚姻观：择偶、性的表达、婚内关系与自我价值感

1.择偶观

周扬在《表现新的群众的时代》一文中，曾经有如下表述：

> 恋爱是旧的秧歌最普遍的主题，调情几乎是它本质的特色。恋爱的鼓吹，色情的露骨的描写，在爱情得不到正当满足的封建社会里，往往达到对于封建秩序、封建道德的猛烈的抗议和破坏。在民间戏剧中，这方面产生了非常优美的文学。我看过一篇旧秧歌剧，叫做《杨二舍化缘》，那里面对于爱情的描写的细腻与大胆，简直可以与莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》媲美，使人不能不惊叹于中国民间艺术的伟大和丰富。

这里面提到的旧秧歌剧《杨二舍化缘》，是秧歌表现青年男女恋情的名剧，其中传唱至今的名段“夸道人儿”，也用极其生动细腻的民间语言描摹出了当时女性眼中理想男性的形象。20世纪30年代《秧歌选》记录比今天传唱版本稍简，但情味俱是一般：

> 又闪过王美蓉我把他夸。王美蓉花墙动了心，我夸夸花墙下那位小道人。头戴一顶小道巾，他脖下戴的念珠儿。八股绦双垂穗，身穿着蓝衫不大不小正合身。漂白布袜子左又

左三针，右又右三针，当中间跳三针，共合三三见九针。二马鬃分一道门，小蚂蚁上山明缉脸，纸底缎鞋前后挖云，又不大来又不小，刚刚合适抱他的脚儿。长着一对琉璃杏核眼，小老道儿他还长着弯弯的两道柳叶眉，不黑不白紫膛色，白光脸蛋没有麻子。他照着花墙上打了打哈气张了张嘴，露出了白光的牙儿漆黑的牙根。看看他不像此处人氏，这人好像山西来的小老西。他好像洞宾老祖来下界，他背后缺少宝剑一根。他好像终南山上的韩湘子，手中缺少一个花篮。他好像闹海的哪吒三太子，脚下缺少一个风火轮。

年貌相当、风流见过世面，是这段唱词所体现出的年轻女性最主要的择偶观。年貌相当尤其重要。不仅仅是秧歌戏，无论大小的诸多剧种乃至古今中外的文艺作品，很多都对“一见钟情”表示了理解和肯定，因为在这一照面、对上眼的刹那中，反映了人类择偶中基于生理性的本能一面。秧歌戏中理想的男性样貌，自然有“天庭饱满多主贵，地阁方圆福禄增。两耳垂腮福不小，久后必定有功名”（《借女吊孝》）这样公认的“福相”，但如上面的引文所示，理想男性面貌的另一个突出特征是“清秀”。这里的杨二舍，《刘玉兰上庙》中的官保，都是有着“杏核眼”“弯柳眉”面相的年轻俊俏公子，甚至令人感到有些“女相”，这样的面相更多寄寓的，是对现实人、事之粗粝有所不满且选择权受到较多限制的女性，带有“集体无意识”的偏于柔美细腻的审美倾向，以及与此相关对于情怀温柔的期盼想象。在以女性为主要观众群体的剧种中，这种现象多有出现（例如更具影响力的越剧）。或许，这也是今天的越剧、定州秧歌，多以女演员为主体、进行跨性别扮演的另外一个重要原因。

而年龄的匹配与容貌相当一样，同样反映了择偶观念中人情、人性这一根本。正如《老少换》中三姐的诉苦情：“老头子倒有七八十岁，小姐儿我打新春过新年刚才十七，夫老妻小，年庚不对，妻要老，夫要小使不得，到了白天还罢了，到夜晚同床实在嗝腻，小三姐吃得又白又胖，老头子老得身上一层子干巴皮。”相似的还有《蓝桥会》中“俊嫂”蓝瑞莲的苦衷：“丈夫姓周周俞子，奴家的名儿是蓝瑞莲，丈夫五十单三岁，奴家二九一十八年。丈夫脓袋鼻子哈啦啦嘴，一个耳朵少着半边。一条胳膊条半腿，四指长的辫子赶成毡。立着好像磨地鬼，蹲着好像大磨盘。到了夜晚上不去炕，奴家不拉他还蹬砖。到了白天还好受，

到了夜晚同床以里把我熬煎。”这样违背人情人性的婚配在定州秧歌中是不受祝福的。

同时，在生存环境较为严苛的底边乡村社会，年岁相当还暗示着未来家中权力的相对均衡，也就是说在更大程度上有利于保障未来家庭的稳定。如果说上面所引的《老少换》，体现了朴素人情对于年轻女性的同情和伦理支持，并形成了一种舆论保护的力量，那么《刘玉兰上庙》中，那个有心爱女，却在家中没有权威，被邻居批评“终朝每日，净听你后老婆子的话”、“耳朵根子软，苦待玉兰”的无能刘父形象，就映衬出了这个问题的另一面：年岁的不匹配（尤其是老夫少妻），对于维持乡间社会、家庭稳定的父权、夫权，也构成了隐性的挑战。

由此，“年貌相当”成为乡村社会婚配行为合理性的基点，以至于在人口调查中，年龄差别太多的夫妇往往都耻于如实上报，而告知以相近的虚假年龄。在定州秧歌中，几乎所有类型的恋爱、婚配片段也都证明了“年貌相当”这一准则的普适性：《耳环记》中被赌徒丈夫卖与他人的年轻妻子贾金莲，一上来想到的不是别的，而是买家“老客官倒有六十二三”；《蓝桥会》之所以同情甚至大胆讴歌蓝瑞莲与魏魁元的“婚内出轨”，正是因为她与原配丈夫年貌不当；《双锁柜》中璞姐不满父母昧却前约将自己另许他人，最大的原因也是“蒋武举已有三四十岁，小璞姐我打罢了新春刚一十七。蒋武举比我大着二十来岁，小璞姐听说心里着急”。事实上，许多秧歌剧目中由两家父母订下的婚约，也并非是基于自由恋爱，戏中也并没有存在“感情基础”的明确表示，但因为这个婚约是年貌相当的（例如表兄妹、表姐弟之间），所以是合情合理的，一旦订下就应该遵守，而如果家中尊长的另外安排违背了“年貌相当”这一基础，那么“抗尊”行为就能够获得乡间舆论和伦理的支持。所以虽然在秧歌戏中，既支持“婚内出轨”者，又支持誓死守约守贞者，看起来自相矛盾，但如果以“年貌相当”作为评判准绳，我们就能寻找出其中的逻辑一致性。

在秧歌戏所呈现的择偶观中，“年貌相当”是如此重要，以至于超越、凌驾于“门当户对”这另一传统择偶观之上。小戏对于“嫌贫爱富”集中一致的讨伐，似乎表明了对以“年貌相当”为基础的婚约正当性的认可，已成为乡村社会抵御家境门户变化、贫富变迁风险的道义和信用准绳。《借女吊孝》中，富户王家拉来美丽却出身贫苦的凤英，顶替自己尚未过门的丑女儿为亲家张家吊孝，而凤英见到男方好相貌之后，动了小心思，谎称拉肚躲开了王家，自己跟随张家夫人进了洞房，将错就错，假戏真做，改变了自己的人生。王家、张家虽然门第相当，但因相貌不配，在戏中成了笑柄；凤英和张家门不当户不对且自作主张“背信弃义”，但却是得到肯定的正面人物。如果给这一剧情主线、主题一个简单的概括，或许可以称为“宁穷勿丑”。相比今天日益多元的社会对于年貌悬殊爱情的相对宽容，“年貌相当”的标准或许会被认为价值观太过单一偏狭。但是观照秧歌戏中以“年貌相当”为标杆，婚内贞节和门当户对观念都获得了松动与突破的情形，我们又能切实感受到民间小戏对于法理亦应循人情这一理想的“非功利”表达。

如前所述，定州秧歌中的理想男性面容以清秀漂亮为佳，这也多少反映出了女性对于理想伴侣另一个重要特质的向往，那就是斯文，以及与此相关的“风流”。这个“风流”不仅仅指向的是戏中年轻女性诉衷肠时多用的“（咱们）风风流流过上几年”，也对男性提出了要求——有才学，有见识。所以王美容见到二舍，不仅仅被他的清秀俊美样貌打动，还特别拿他“好像山西来的小老西”作比，与八仙、哪吒的比喻并置，突出此人见过世面、风采不同一般。《王妈妈说媒》中，满口天花乱坠的媒婆，给剧中大姐、也给观众“忽悠”出了一个不仅干净漂亮，而且“戴着一顶缎纱帽，在上边安着算盘疙瘩”、“画眉笼子不离他的手，缎子盒包像浮鸭。头年里上学他把书念，今年武学就把弓拉。他要是上京去赶考，不进一个状元也进一个探花”的全才，他允文允武，集商人、书生于一体，虽然当不得真，但是同多给人商人印象的“小老西”呼应，让我们看到了阅历丰富、为人活泛，已经成为婚恋中男性的加分项。

不过，一面之眼缘或者媒婆的红口白牙，并不能检验出男方是否真正有才学、有见识，秧歌戏中，男子是否斯文风流，检验的落脚点主要在于看他是否会说话。杨二舍被岳父赶出，恨屋及乌连连咒骂王美蓉，恶语不绝，但两人相见对上眼后，却拿出才子的身段，顶针做喻连环答对，西厢、吕布貂蝉、玉堂春诸般典故一一带出（《杨二舍化缘》）；相似的还有魏魁元，以樊梨花薛丁山等典故相挑有夫之妇，舌灿莲花，令对方难以招架（《蓝桥会》）；《刘玉兰上庙》中令玉兰心心念念想着的官保，其“好人才”和他说书弹唱的本事密不可分；《扇坟》中的仙长庄周平素传道的工具就是琵琶弦子（“琵琶弦子交给你，你给师傅把道传”），而他假死化身王孙，之所以能够勾引田氏成功，除了在田氏那里“总看着我弟子比仙长长得好看”，还有一个重要原因便是“我自说仙长会弹唱，弟子比仙长弹得鲜”……才子们联诗对句的风雅佳话不难理解，但似乎历来多被视为跑江湖的说书弹唱也获得如此高的认可，归根结底，都反映了乡村女性对于“会说话”的日益看重，背后实质上体现出的是一种新的、或者说长期以来被压抑而在戏文中获得表达出口的，对于浪漫的理解和追求。阎云翔曾在他对于改革开放以来乡村社会私人生活的考察中，发现随着市场经济的渗透，原先封闭的熟人乡村社会所推崇的“老实可靠”“听话”“诚实”等品德已不再吃香，甚至与“受欺负、没法养家护家”的缺点挂起了钩。姑娘们更喜欢以“会说话”和“有风度”为标志的“风流”小伙子。从某个角度说，定州秧歌中对于男性“风流”的推崇，既反映了华北乡村社会虽相对封闭，但也并不能屏蔽自晚清民国以来不断增强的资本渗透和中央政权对于基层社会的控制，呈现出日渐打开的趋势；同时也提示我们，当代新时期的乡村爱情所呈现出的，可能并不是一种那么“新”的浪漫。

前文花费诸多笔墨，论述了秧歌中所反映的，以年貌相当、风流有识会说话作为优选的择偶观，反映出生命本能、人伦人情与现实理性的结合。不过，在秧歌戏中，如果遇到一种特殊情形，那么其他条件都可退居其次，这就是“真龙”现身。《刘秀走国》《朱洪武放牛》《白草

坡》（千里送京娘事）正是这方面最有代表性的三出戏。无论是顽童（刘秀）还是放牛娃（朱元璋），如果发现他“满身上下小蛇走/浑身上下小龙串，脑袋上盘着一盘龙/头上爬着一条龙”，且“出七窍来入九窍”，那必是“真龙天子”，女子“只得上前去讨封”。

“只得”二字，透露出“见龙讨封”超越其他一切的优先权。除非有两个例外，一是因灵前起誓等力量的约束。例如《白草坡》中的赵金姐虽然看到“大哥头上露出真龙”，但只有无奈后悔“要知道他是真龙天子，不该跟他拜弟兄”。二是女子有眼无珠，见龙而不识。例如《朱洪武放牛》中，马秀英本是先派丫鬟探查牛棚的，丫鬟看到牛君“浑身上下小龙串，头上爬着一条长龙”，可“解不开怎么股子劲儿，到在绣楼告诉姑娘她知情”。最后看自家小姐讨封，痴顽村泼的丫鬟也跟上来讨封，被马秀英一句“你连一点眼力都没有”抢白。可见，“见龙讨封”既是机遇，也是对于女子慧眼的考验。在戏中，只要有女子讨封，哪怕是完全的陌生人，哪怕自己还在困顿之中，“真龙”们也没有不欣然接受的。这又说明在“真龙现身”之下的婚配，不仅对于有识女子是“只得”的选择，对于男性，也是只有“华山一条道”。

这种极力推崇皇权至上的择偶观，比起前面几条，不免令人觉得太过势利了。民国时期在定州从事民众教育工作的平教会知识分子，就认为“这种真龙的说法是一种很有势力的社会制裁，也是一种愚民政策”。不过细细想来却并不那么简单。

毋庸置疑，这里面确实反映出了鲜明的功利思想和对于权贵的攀附之心，由此我们也可以重新审视一下此前论述过的门当户对观念。虽然定州秧歌多以“年貌相当”凌驾于“门当户对”之上，虽然它多是站在穷人的立场上施以褒贬，但是其解决仍表现出对于权势的攀附和依赖。仍以《借女吊孝》为例，我们发现，虽然做事荒唐的富家得到了报应，急公好义的穷人得到好报，但这个好报，也不过是嫁入富家罢了。换句话说，这个故事也可以转述为穷人不得已屈从了权势（王家），而被肯

定的逃脱和自我解救方式，是攀附、寻找另一个更“靠谱”的权势（张家）。如果张家也是贫寒人家，没有占住“咱有势力没事情”这条，那么即便再年貌相配，张家再想娶下这个前来顶包的穷儿媳妇，也是万难做到的。

但是从另一个角度说，秧歌中所体现出的，民间将“见龙讨封”甚至主动以身相许视为女子值得嘉许的过人之处，不仅是合理的，而且是正道、是难得机遇这一点，又为“门不当户不对”的一见钟情、自由恋爱甚至是“野合”实际上提供了正当性理由。毕竟现实中，真龙是不得见的，真正有现实可能和意义的，是一双穿透贫富穷达的识人慧眼。识“真龙”于沉潜之境，由此成了识“真人”于困顿之中的现实隐喻，看似保守、攀附权贵的势利心理，也隐含着为穷苦阶层和更激进的恋爱行为张目的可能性。

2.性的表达

在秧歌戏中，如果男女双方的主动交往符合基于年貌相当的吸引或慧眼识真这二者之一，其爱情便可以也应当受到支持、鼓励。正是因为有着这份合理性作为底气，青年男女间的爱情表达也相应地格外大胆奔放，以至于在今天仍时不时会引发争议的婚前性行为也没有问题。例如《刘秀走国》一剧：

> 刘秀：好一个伶俐李小姐，把我哄到小店来讨封。久后我面南登龙位，封你昭阳占正宫。
>
> 李凤姐：叩罢头来把主谢，谢谢我主把我封。叫声幼主跟我走，红绒被里，叙叙交情。……幼主哇！咱二人玩耍一回吧！
>
> 刘秀：怎样玩耍？
>
> 凤姐：咱二人，这，这，这！（凤姐以指作交媾状）

如果说凤姐能如此积极主动，是基于“见龙讨封”那有着神话色彩的正当性，那么在表现乡间生活的《刘玉兰上庙》和以官宦府邸为背景的《绣鞋记》中的相关场景，则证明了这种主动行为并非孤例。前一剧

中，与未婚夫私奔以捍卫婚约的小户女子深夜逃出，错认贼人为情郎，说出“喜坏奴家刘玉兰。羞得表哥一旁站，玉兰更羞得变了红颜赛鸡冠。姑娘大了害什么羞来害什么臊，叫表哥你羞我臊是一般。人人都说这事好，我不知是苦来不知是甜。表妹好比没开瓶的酒，打开口儿你解解馋。表妹好比不动针的裤腰带，我愿表哥使新鲜。照着表哥抓一把……”；后者则描述了相府千金情迷状元郎（实为顶未婚夫之名夺魁的才女），直接当道拦住并欲拉至自己绣楼喝酒求欢的情态。不过，这两处虽然都正面展现了女主人公的意愿，态度却不太一样：前者是出于“男女之真情”的勇敢，值得赞许，后者则被视为“花痴”，有嘲弄之意。究其原因，一来前者是自幼定亲，后者是指凰为凤的荒唐配；再者理应知书达理谨遵闺训、为女德楷模的相府千金，却悖离名教，小戏对她个人的不友好，确实也可以在更大层面视为“发名教之伪药”的批判。与此相关或许更重要的一点，即反映了乡民在对待“自己人”和想象上层社会时，有着不同的标准，这既是其等级观念的体现，也显现出朴素的阶级对立意识。我们不由想到诸如《秦香莲》中，与秦香莲一样被陈世美所骗，受到巨大创伤、心中凄风苦雨者，其实还有那后娶的皇姑，但长久以来她却被观众选择性忽略，很难得到理解甚至关注，其中大约也反映出与《绣鞋记》相近的民众心理。

当然，在婚前主动大胆到动真格的，在小戏中还是少数，事实上刘玉兰、相府千金虽有意愿，但因为种种原因，并未如李凤姐那般心愿得遂。而小戏中青年男女私订终身时盟誓之狠毒（“发疟子”“染黄沙”等），亦足以证明这一行为在当时仍具有的极高风险性。秧歌中更为多见的对于青春男女性的激情的表达，还是仅限于互诉衷肠以及“情挑”、思春时的语言层面。例如王美蓉以“一嘴啐一个花椒子，从头一麻到脚后跟”所暗示的与杨二舍一见钟情时的生理反应，两人隔着院墙以“拾金”“采莲”“摘梨”“吃桃”等诸多比喻表达的对于拥有对方的渴望等，是秧歌戏中多用的与性相关的隐语。更为直白的，则有《小花园》中的“王二姐思夫”：

王二姐说罢泪满腮，窗户眼里跑进个母猫儿来。你说这猫儿怪不怪，漆黑的毛儿白胡须，我看着这猫长得好，王二姐走近前弯腰儿 抱起猫儿来。这个猫儿懂人性，它噗咂噗咂舔我的怀。直舔得王二 姐春心动，一把掌打下母猫来。王二姐坐床沿，口咬指头手托腮。哼了又哼咳了又咳，王二姐一阵一阵的泪满腮。忽听得墙儿上唧嚷 嘎叭，不用人说明白了，就知道二哥转回家乡。回过头转回面，抄起 明灯照照它。手托明灯看一看，原来是一个蚂蚱。一把掌打在溜平 地，想不到它顺着腿腕往上爬。一爬爬到三岔口，毛毛营里裹住了 家。你说这蚂蚱怪不怪，掉过肚儿把吾扎。扎了个窟窿香头大，四 沿遭儿痒痒当间麻。气得二姐没有法，只得用手将它抓。王二姐绣 楼无精打采，又把菱花镜子手里拿……

"王二姐思夫"源于明人小说《醒世恒言》中的《张廷秀逃生救父》，在中国很多地方的剧种（主要是小戏）和曲种（如梅花大鼓）中都是经典段落，也往往被认为是"粉戏""粉词"。尽管如此，定州秧歌唱词的直露，还是颇为引人注目。林霍尔姆（ Lindholm）曾经归纳浪漫爱情的三个要素为"将对方理想化、性的激情，以及对未来长远关系的期待"，纵观定州秧歌中的男女恋情，尤其是其偏于女性立场的表达中，无疑对这三个要素都有积极、正面、浓墨重彩的描述。自然，如第一章中曾论述过的，戏中的大胆直露作为一种对社会日常性规约具有"反弹"性的释放表达，并不能直接对应、照搬到现实生活中，但是这样的秧歌戏在20世纪前半叶即流行乡间，不独为"狂欢"所重，而且还浸润入日常、被终日哼唱于井台灶沿的盛景，也足以打破我们以西方的浪漫作为参照和标准，长期以来对于中国农民私人生活的刻板印象——例如私人生活让位并服从于家族利益，爱情婚姻更多是传宗接代的功利手段，夫妻间的精神交流，尤其是性的满足和快感几乎是奢侈品等等。民国时期，"在定州的三里五乡，不时传入人们耳膜中的某人自己找婆家的事例，已经说明这种挑战传统的另类行为，再不是个例了。年轻女性对自己心仪的男青年表达爱意的最经典方式，就是事先偷偷记牢男青年鞋子的大致尺寸，用心缝制一双新布鞋，在适当的机会公开或偷偷地把鞋子送给男方。据说一些有名的秧歌艺人就是以此种方式缔结美好姻缘的"。事实上根据调查，在1930年代的定州乡村，核心家庭的数量已日渐增多，也说明了农村民众日渐增强的对于亲密关系的渴望。戏台上"高于生活"的热烈大胆的浪漫，潜移默化中滋养、启发了乡间现实生

活中更细腻多姿的浪漫，前者丝毫不输西方的热烈，后者之甘醇也毫不逊色于拥抱接吻和口头的甜言蜜语。从某个角度说，被不少乡民视作爱情启蒙教材和先生老师的秧歌戏、秧歌艺人，也是我们理解“中国式浪漫”的一个绝佳入口。

3.婚内关系与自我价值感

秧歌戏中，基于“年貌相当”等正当基础的恋爱，尽可以热烈、大胆，甚至为了追求具有这一正当基础的恋爱，有夫之妇可以红杏出墙，“女嫁八夫也为贤”（《蓝桥会》），这在当时无疑具有挑战传统的锋芒；不过只要婚姻是建立在上述正当基础之上的，对于女性而言，便有了一个随之而来的义务：忠贞。此时，她们便会反过来以“好马不备双鞍子，好女不嫁二夫郎”自律（《双锁柜》）。同时秧歌戏还标榜了为死去或离家丈夫守节的行为（如《双红大上坟》《描金柜》《武家坡》《田二红开店》《龙宝寺降香》等），在传统戏中唯一一个顶着改嫁寡妇身份的正面形象还是以寡妇身份来诳骗许仙、试其真心的白蛇仙姑（《白蛇传》），这又体现出秧歌“正统”“保守”的一面。

尤其是这种忠贞的要求，更多是对于女性的单方面要求。这当然有出嫁后的女性衣食寄于婆家，已鲜有退路的原因。嫁出去的姑娘泼出去的水，秧歌戏中那些“一夜顶半年”的苦情寡妇们和被休的妻子们，并不把娘家当作支撑和退路，相反，多的是“王员外你今天无故休了我，我怎见我那一双二老爹娘。一双爹娘就算好见，又怎见我那嫂嫂和兄长”（《王明月休妻》）、“我待说回到娘家去，又恐怕哥哥嫂子不当人”（《安安送米》）、“因为你不在家不敢把娘家住，我怕人们欺压咱”（《双红大上坟》）。这些也反映了秧歌戏有生活依据、体贴人心之处。不过，对于女性婚内忠贞的单方面要求，毕竟反映了一个更大的现实：恋爱的美梦落了地，男女的不平等仍然坚锐存在。这一点突出反映在秧歌戏对于多妻共事一夫的许可、纵容态度上。

除却如《罗裙记》这样极少数抨击娶妾闹得家破人散的戏（结合前论，其实此戏抨击的根源并不一定是娶妾，而是年貌不配导致的家庭权力失衡），定州秧歌中存在大量以两女、三女和睦共事一夫为团圆结局的戏，例如《杨富禄投亲》《朱洪武放牛》《李香莲卖画》《绣鞋记》等，以及甘愿为夫娶妾留后的"贤妻"楷模（《王明月休妻》）。秧歌戏所"纵容"的一夫多妻主要是两种情形：官宦富家小姐的随身丫鬟做陪侍，男子成婚或订婚后因赶考或遭遇变故另遇淑女。之所以纵容许可，最为根本的，当然还是男权社会意识形态对于全体社会成员长久的操控，以至于在民初革命、法律的修改和文明的宣传并不能与积习相抗（在这点上，秧歌戏对于小脚的"钟情"或差可比拟。事实上，直到今天这一类已成为"过去的故事"的传统小戏，还在定州的舞台上得到完整表演）。除此之外，还有一些更为细致的可讨论之处。

例如，我们发现定州秧歌中同侍一夫的几名女子之间，和睦程度其实是有区别的。最为和睦的，要算主仆同侍一夫，虽然小姐会对说话荤杂的丫鬟有"不羞不臊"的嗔怪，但那种语气完全是对自己人的。这既缘于丫鬟陪嫁陪侍本有惯例，也是如本章第一节所论，动静、内外互补的小姐与丫鬟，"合体"构成了秧歌舞台上女主人公形象的完整性。此外，如果在传奇故事中，不同的女性皆与男主人公有患难之谊且年貌相当，那么也会成为交心的姐妹，例如《双锁柜》中，璞姐将前来私会的原配表弟王金坠藏于柜中，被嫌贫爱富的父母作为嫁妆抬至新姑爷蒋武举家，武举之妹临姐偶然发现柜中人，了解实情后决意帮助二人，同时也对王产生了爱慕之心。在真相明白后，名义上的"姑嫂"二人有了如下一番对话：

璞：小妹妹有什么话儿对着嫂嫂讲，你怎么讲来我怎么依。

临：我有心咱二人同夫主，依我说咱二人许配一个女婿。

璞：这事你愿意来我愿意，依我说见了公子商量去。



《双锁柜》：高东花（右）饰王金坠，常俊果（中）饰璞姐，黄翠（左）饰临姐（选自张占元编《定州秧歌史料》）

但是，如果同侍一夫的几名女子，在出身地位上有较大的悬殊，那么她们之间看似和睦的关系，就要微妙得多了。我们先来看以下这两段文字：

《李香莲卖画》

李香莲：怨不得他狗官一来三年没回家下，在京城找下了小脚儿白脸女花容，脸蛋儿白又明净，腰儿软真活动，脚儿小真周正，她比香莲我年轻。有绸缎谁肯穿这不时兴的粗布衣领？为人我在矮檐下，为什么不照着此事行？既然你是我贤惠的妹，把俺夫妻得相逢……

文秀英：文秀英不信回头看，果不然他夫妻跪在溜平。狗官跪着跪折腿，前姐跪着大理不通，手搀前姐起来吧，听我数骂高学生。文秀英脑门烧，骂声狗官你听着，你说在家没娶过，她是你妗子、你姥姥？文秀英恼心里，骂声狗官你听的，你说在家没娶过，她是你姑姑、你二姨？文秀英恼心上，骂声狗官听其详，你说在家没娶过，她是你婶子、你大娘？姑娘本是千金体，跟你狗官做二房，大二房、小二房，她是亲娘、我是后娘。大骂狗官喘喘气。

李香莲：李香莲坐一旁，听得准听得清，小妹妹把我的官人骂得不轻。有心上前人情讲，小妹妹那么厉害，再不准人情。坐在了书房里不管闲事儿，我官人要跪着，俺们是一夜的夫妻百日的恩情，官人跪着我也心疼。豁着老脸儿碰一碰，只得上前讲人情。未曾开

口已面儿带笑，叫声妹妹你是听；叫我说，叫咱那官人站起来吧，咱官人要跪着我心疼，小妹妹比我年轻，难道说我心疼，你不心疼？……

文秀英：……落个偏房第二名，贤惠的名字传得皖东……

（文、李互相推让凤冠霞帔，略）

高中举：再不然你占个大？……你也占个大。高中举落个偏房第二名，我也愿从。抵明清晨上金殿，见了万岁把本升，金殿上讨了双凤赠，一人一个才公平，起名儿就叫双凤赠。双凤赠的名字传留皖东……

《绣鞋记》（《女状元》）

燕娇荣：暗将这里自留神，打量送茶的萧贵珍。头上不知我燕娇女，我丈夫不欺萧贵珍。我在相府招亲事，找下个小姐黑千金。别看她是千金女，做了三房下贱人。俺三个害得一样病，都为史梦学这么个男人。

……

黑千金：书房里坐下了夫妻三人，三人坐书房又说又笑，欢天喜地。在一旁撇下了黑千金十七八的……

……

燕娇荣：我是个假的，当真不错。你看看这个小伙子，白白质质，墩墩实实的，这个要假了，给你家丫头过上三天三夜，咱们还管换。

黑千金：这不能换的！

燕娇荣：这个买卖硬啊。

相爷：丫头过来，人家言到：这个假了，过了三天三夜，还要管换！

黑千金：哎哟，爹爹，给人家过了三天三夜，还怎么换呢？

相爷：人家说管换嘛！

黑千金：去吧。

相爷：好不好？

黑千金：好不好，将就着点吧。

相爷：你别将就，我的女乃是千金体，千金呐。

黑千金：八百都不够了。

相爷：千金。

黑千金：八百、八百，就是八百。……落了个三房下贱的人。……三房？到如今十房八房我也不嫌了。

相爷：你别埋怨为父。

黑千金：你别埋怨孩儿。



《绣鞋记》（《女状元》）：宋文川（右）饰燕娇荣（选自张占元编《定州秧歌史料》）

《李香莲卖画》的故事，类似于前半《秦香莲》，后半《琵琶记》。高中举为入赘相府昧着良心绝口否认家中已娶，李香莲因此落难，全赖文秀英搭救并问明真相。文秀英看似骂中举，但语句里夹枪带棒，语气中有名分相争之意，令李香莲也听来不安。就算仗着自己对前姐有恩的底气，撕下尊贵矜持的相府脸面，逞一逞比民女更胜三分的泼辣厉害，撒完了气的文秀英最终也只能以虚妄的“贤名”宽慰自己，留下一个明显具有调和色彩的“双凤赠”结尾佳话。可是到了《绣鞋记》里，同是相府千金的黑千金就丝毫厉害不起来了。从戏情来看，无论是史梦学的抓髻妻子燕娇荣（顶夫名中状元者），还是他于危困之中结识的露水夫妻萧贵珍，与史梦学都属于真正的“有缘人”，她们之间的关系与《双锁柜》中的璞姐和临姐颇为相类，而黑千金则是荒唐郎君荒唐配，

半路杀出的荒唐姻缘，在情感和价值倾向上不容易得到喜爱，也属人之常情。不过，既然能够设身处地明了黑千金并非过错方（“俺三个害得一样病，都为史梦学这么个男人”），燕、萧二人甚至连同史梦学本人，还对她给予明显的孤立（“三人坐书房又说又笑，欢天喜地。在一旁撇下了黑千金十七八的”），甚至拿身体交换的玩笑来作践嘲讽她，就令人感到此处更流露出一种被许可的敌对态度——所谓“别看她是千金女，做了三房下贱人”，这恐怕才是此戏结局的快意所在。在长期底层生存困境中发展出来的仇官、仇富等带有对立性却并不具有阶级自觉的“集体无意识”，于此戏中的表达，是将女子的热烈情爱作为其“软肋”，用对女子贞节的规训来压制住相爷门第的筹码，由此也一定程度上形成了对秧歌戏中几乎具有“普适性”的“年貌相当”这一准则正当性的反转，再一次体现出笔者在前文所言的，对于“自己人”和上层阶级标准不一的民间戏情与民众之心。

婚内关系的不平等，除了对女性单方面的忠贞要求，还体现在将家庭的未来完全系于男子一身的功名观念。这就涉及秧歌戏及其他诸多戏曲题材都曾处理的一个主题：赶考/追求功名造成的悲欢离合。定州秧歌中的典型相关剧目有《小花园》《武家坡》《关王庙》《双红大上坟》《李香莲卖画》等。同样，这也是集中反映出底层百姓对于权势之复杂态度的又一个题材。戏文虽不要求、亦不鼓励女性择偶婚配时选取有钱有势的“绩优股”，但是“年貌相当”“斯文风流”的核心诉求，无疑又是“潜力股”的标配。所以我们在很多剧目中，都能看到诸如“王定保人有人才、貌有貌相，将来读书得一官半职，是咱们的体面”（《借当》）、“咱二人回到南京去，大比之年求功名。若是高榜身得中，我也贤惠你也有名”（《关王庙》）这样的戏词。“潜力股”是否能最终兑现，成了婚姻的目的之一。妻子对丈夫求取功名的态度，在此不仅表现出是一种无条件支持，毋宁说还是其全部寄托所在。

但是求取功名实在是一个风险投资。要么一劳永逸，要么一去不返。在展现婚姻之后生活的戏文里，前者是少的，即便有，也总会有些

状元乔装乞丐试妻的波折（如《小花园》）；而后者无论是有着相对主观的错误（如高中举），还是强调客观的不得已（如薛平贵），妻子都要付出极为巨大的牺牲。而唯一能弥补这样的牺牲的，只有靠有良心的丈夫携功名权势（或者还有后娶的佳人）来一个夫荣妻贵，这样一个循环的死逻辑，在定州秧歌以及其他剧种的戏曲剧目中，造就了一大批古人标榜而今人多有微词的贤淑耐苦女子。但定州秧歌中，同样被这样一种无望的循环逻辑逼至绝境的女性形象中，还有两类性格更为特殊的人物。

首先一类是对于功名表现得十足势利的正面人物，如《小花园》中的王二姐，《武家坡》中的王宝钏等。说“势利”，是因为她们对于归家丈夫的好恶完全建立在功名标准上。思夫时念叨“有官无官快回还。你要没官回来了，二妹给你把监捐”的王二姐一见丈夫乞丐打扮回来，“直气得王二姐牙根痛。二姐一阵怒气冲，连把二哥骂几声”。被骂得下不来台的张廷秀“一见二妹翻了脸，只得跟她露真情。在怀中摸一把，皇家玉印拿手中”，王二姐果然“一见喜心中”，从刚才大骂的状态瞬间转换成“竹帘以内往外走，小小金莲迈大步。霎时来到二哥眼前头，我拉二哥绣楼上”了。王宝钏与薛平贵窑前相认，前脚还嫌弃丈夫“在西夏凉州跟胡儿打仗”，“你那穷虱子、狗蚤、哈巴狗子仙的、牛犊子仙的，你可离我远点，别咬着我喽。别看三姐我穷，我属豆芽菜的，温乎水一天投洗三过儿，你离我远点儿的”，转眼见了薛平贵脱帽露出真龙相，“只得上前去讨封”，还自我解嘲到“到此如今，（穷虱子、饿狗蚤、哈巴狗子）咬我个两截子，我也不嫌了”。这两位女性在我们熟悉的其他剧种戏曲代表剧目中，似乎并不那么势利。定州秧歌的观演者，不仅理解同情那些表里如一、无可挑剔的贤淑夫人，更将女性那种必有所附丽才能证明自己的深深的不安全感，扭曲变形地蕴于前后“变脸”的势利言行中，且并不以此为“不贤”，仍把她们设置为正面的女一号形象，其中又何尝没有出气之愤、悲悯之思。与此相关，在王二姐、王宝钏之外，定州秧歌中还有一众如萧素真（《双红大上坟》）、张美英（《高文举坐

花厅》《夜宿花厅》）等与丈夫久别重逢的女性，她们并没有按照人们通常以为的那般涕泪俱下地倾吐衷肠，而是一口一个“狗官”“强人”“狗头”“犬眼”地骂不绝声，这样简单粗暴的恶语相伤，既替自己和观众一泄久积之怨，又体现出与语言暴力一体两面的内在的虚弱无力感，也正是定州秧歌于村野粗朴中自有人情体贴处的又一例。

其实定州秧歌中，对于男子是否一定要求学上进讨功名，也有一些微妙的表达。例如在叙梁祝故事的《金砖记》中，梁山伯有一句“曾记得周幽王登极时出了圣旨，强迫着众黎民入学念书篇。我的爹看罢了皇王圣旨，回家来坐庭前山伯听言”的戏词，朝代的错乱姑且不计较它——在定州秧歌中，周幽王是昏君代言，与他相关还有另一出讲述昏君为色所迷、忠臣保国救国母的《出庆阳》——至少，“强迫”一词，表露出了梁山伯的厌学情绪。不过，相比梁山伯的厌学，《金砖记》更侧重展现的，毕竟还是“瞒怨爹娘行事不端，你们无儿应求子，为什么拿着闺女当儿男”的被迫求学的祝英台。戏中借旁观者师娘之口“你爹娘没儿应求子，不该将十七八的姑娘送在高山”，合力表达的也还是男尊女卑观念和对女学的不支持态度（亦可参见本书第四章第二节）。因此，无论是“势利”的王二姐、王宝钏，还是“被动”的祝英台，都没能展现出更具有主体性、更富有挑战精神的性格特征。

但是，作为复杂的民众思想的承载者，定州秧歌中同样也可寻见那些在丈夫的上进与功名问题上更具主体性、不甘认命的芳踪倩影，最典型者便是《闹龙山》《顶砖》中的李秀英和徐氏。她们在剧中只有一个任务：为了爱情，阻止丈夫赶考。

李秀英是一个具有传奇性的女山大王，半途劫了赶考书生王文秀上山成亲，劝王文秀放弃功名，“好夫妻不说赶考的话”。荣华富贵的好话说尽，又说下“砸腿”“剜眼”的“断头话”以绝丈夫之念。但纵是凶狠的女山贼，王文秀一闹自杀，也只得“上前拉住公子的衣”，做出“你给我玩，我不恼，我给你玩，你恼得急，王公子要上那里进京赶考，哪一个

不让去”的妥协。看似女强男弱，但女山贼的强只是逞私情，王文秀的功名观却是“公理”，更何况仅就私情，女方心中满是与对方之付出不对等的真情真爱，这盘棋被翻转，不是意料之外，实是毫无悬念。

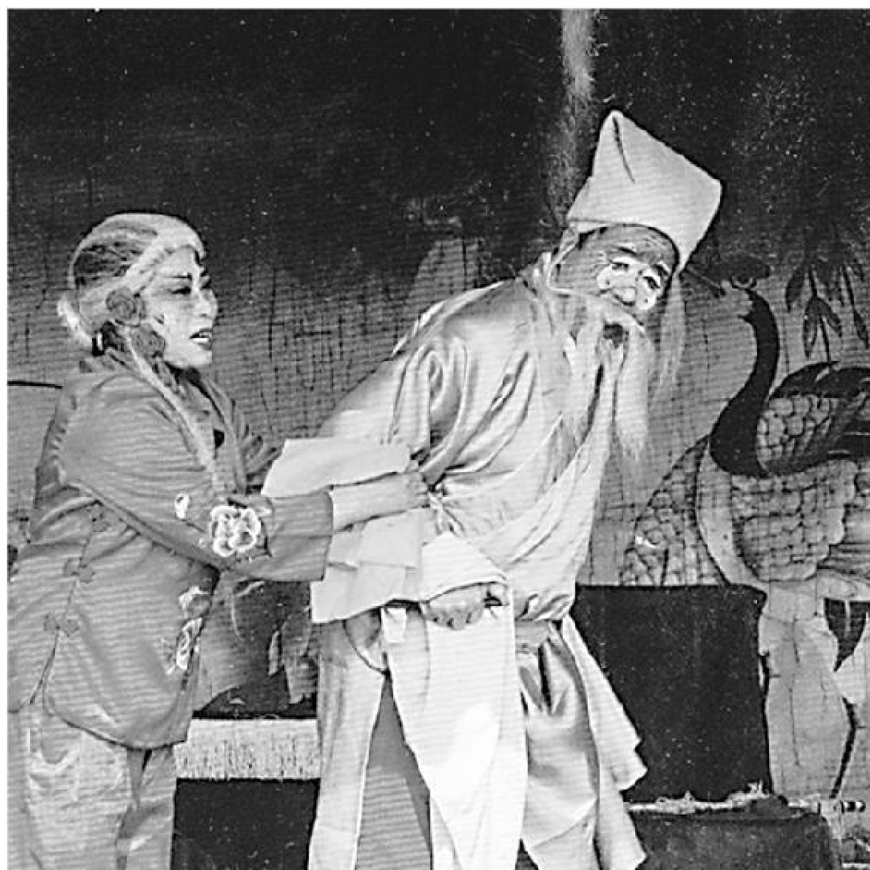
如果说李秀英笼络丈夫失败，多少还是因其鲜见蛮横的婚配方式种下的恶果（定州秧歌中并不以山贼为反面人物，但反对以势凌人，《白草坡》中即借善良老婆婆之口道出“上山为王是正道，强霸民女罪不轻”），那么《顶砖》这出发生在平民小夫妻之间的“怕婆戏”，无疑是更接近一般人生活状态的。妻子徐氏与丈夫天宝打赌，如若能“打服”丈夫，则丈夫“在家侍奉”自己，“永久不许赶考”，反之不仅叫“上京赶考”，还有“干粮盘费大马一匹”。此剧结尾，是怕婆的丈夫在好友挑唆串通下和老婆争闹，仍然赶考去了。

天宝上场自道：“人凭王法树凭根，不怕老婆为野人；为人要不把老婆怕，热乎乎的身子何处寻……”不过，这样的“文明观”在当时乡间只能沦为笑话，并不具有多少“理”的合法性。此剧虽是专于笑闹戏谑，结局也依然不脱嘲讽“悍妇”外强中干的“套路”：再凶悍的“女家主”，仍然是面对丈夫及其友党（也即社会主流价值和“公理”的代表）孤军奋战的弱势方，她只能做虚张声势的阻挡，而不可能从正面寻求自我实现。但是，与《武家坡》《双红大上坟》《李香莲卖画》这样更大量存在的贤妇故事互观，有心的观众、读者，却可以感知这份荒唐笑闹中的另类光彩。数十年的压抑之苦，究竟是否可以被一纸功名一笔勾销？漫无边际的等待岁月中，她们是否也曾有过“悔教夫婿觅封侯”的片刻？这些更深层的疑惑，上述戏文中的贞节贤妇，婉顺也好，势利也罢，都未给我们提供明确可信的回答。而观众们如果在看戏的过程中设身处地，产生这些疑惑有所不满足的同时，恐怕更多也会以“不熬着又能怎么办”、“她们还有其他出路吗”来完成自我释疑与说服的工作。《闹龙山》《顶砖》这类剧目的存在，于戏谑中毕竟提出了另一种在当时的社会环境下，女子敢于自我表达、相对主动地选择未来人生、力避家庭离散悲剧的可能性，某种程度上可视作《双红大上坟》《小花园》等剧

的“反文本”。当然，这些带有着种种局限性的“反文本”，虽提供了更积极主动的女性形象，却依然不愿，也无法给出一个符合她们心愿的结局，又会不可避免地令人进一步徒生无可奈何之叹，从而引领我们在嬉笑中触碰到更深的悲凉。尤其在清末新政中，因定县开明乡绅米春明一族的支持倡导，定县翟城村还曾是中国最早创办村级女子学校的所在地，结合这一历史事实来看，流传于女学“先锋”之地的戏文尚且如此，就更不免令人唏嘘感叹了。

提起怕婆戏，我们不由想起在本章第一节中已经提到过的、多存在于老夫老妻间的“另类平等”。论述过了存在诸多不平等的婚内关系，那种在戏中以粗俗笑骂打闹的亲密感维系的老年夫妻之间的相处场景，以及家中遇事“全在上房你老婆婆”的女家主形象，就显得更加引人注目。前文曾从女性中年之后家庭地位的上升角度对这一问题予以分析，这是最根本的一方面，而观众之所以允许，并乐于见到，甚至参与中老年夫妻间的大胆荤杂互动，与不同年龄身份女性廉耻观念的差异亦有关联。阎云翔在他关于东北农村私人生活的考察中感到，“在性的问题上，农民的态度其实比社会上层要开放得多”，“男孩、女孩都会通过观察家畜、家禽来间接获得一些生育方面的知识。因此，在农民文化中，性并不是个肮脏的秘密，也不是件令人羞耻的事情，而是日常生活的一部分”。但是相关观念被允许表达的程度又因人而异，“只有结了婚的男女相互之间才能公开动手动脚，并用意味很浓的性的语言来开玩笑。而且，人的年纪越大，就越有权利当众开带‘色’的玩笑”，“结了婚的人好经常在同性甚至异性面前相互讲些色情故事，说些带‘色’的笑话，用些暧昧的字眼”，并且“有趣的是，中年妇女在两性说脏话的竞赛中特别有优势，她们动不动就嘲笑对方是自己的儿子，从而将对方摆到了不利的地位”。与此相对，“未婚青年，尤其是女孩，在别人说笑的时候则必须显得矜持正经”。《老少换》一剧中，同是年貌不当的错配，老梅氏无论是先头配得小女婿，还是为救三姐使调包计把自己换给马老腾，始终乐乐呵呵，打情骂俏，随遇而安，而小三姐若无梅氏仗义相助便只有自

寻死路一条，也反映了年轻女性所受身内身外宗法、伦理束缚更为严苛。



《老少换》：梅氏（鸡花旦）与马老腾（兴定秧歌剧团提供）

尊卑之序、贞操、功名、严苛而高度自律的廉耻感，这些捆绑在一起，构成了恋爱、婚姻、家庭生活中施压于年轻女性的一张无形大网，也塑造了定州秧歌中一个个自我生命价值感低下的女性：从小女孩儿就被视为即便卖出去都换不了钱、解不了家贫的存在（《李香莲卖画》《耳环记》）；勇于捍卫自身幸福，敢于私会、私奔的少女，却会因打骂顶撞了年长异性“丢了丑”而寻死（《刘玉兰上庙》《借当》）；已婚的女子被人隔门调戏也要寻死（《赵美容吊孝》）；为洗刷丈夫冤屈、遵从包公之计色诱真凶入彀的奇女子，在事成之后对于人言可畏的忌惮，以及包公“我到圣上讨贞节牌，贤孝牌，套上匾两面挂在你张家门口，足足的够了”的宽慰，都视此种系自己生命于他人口舌的逻辑为

自然（《龙宝寺降香》）；被水贼杀夫霸占尚未寻死，嫡亲大哥微服私访冤情见天之日，“五辈居官落下臭名”却成了挤压女子生命欲望的最后一根稻草（《描金柜》）……在《定县秧歌选》选录的48出传统戏中，至少有11出涉及女性自杀或意图自杀，而男人寻死仅有两例。联系农村女性自杀率居高不下的社会问题，戏文中对于女性生命权和生命价值感的表现，无疑是有极深重沉痛的历史与现实依据的。

二、孝亲观：代际冲突与情理之困

恋爱、婚姻关系的主要当事人虽是男女双方，但我们在论述中，已经能够感知到父母尊长的意志与控制，于女性自我意志之上的浓重投影。定州秧歌中，对女性自我价值感碾压最为剧烈、最具代表性的冲突，正发生于代际之间。除了父母与子女，婆媳矛盾也尤其典型。在至少聚集了两代人以上的、更有利于财富积累因而“抗风险”能力也更强的主干家庭结构下，长久以来，对孝道的强调，体现了人之常情与生存理性的结合，其本身就是在当时的社会环境下对抗风险的一种自保伦理和机制：“谁家养儿不是防备老？孝敬老人是应该的”（语出《三进士》中贤媳李氏）、“养儿不把父母报，生在世上不算人……儿把人头借给你，搭救爹爹出南监”、“一生一世一个女，为娘竹篮子打水落场空。抛下为娘何人看待”（语出《龙宝寺降香》中英儿、黄氏母女）……然而，无论在戏中还是社会教化中，一方面具有情感与理性双方面基础的“孝”被绝对化、教条化为“纲”；一方面“养儿防老”以及其中体现出的父母将子女生命存在意义功能化、私产化的思想，也有可能被进一步推向极致，在子女“私产”与孝道“公义”碰撞时，延伸出“重老轻幼”甚至“舍幼孝老”这一与基于自保、延续目的之生存理性不无悖论的极端之孝（如《郭巨埋子》）。同时，基于主干家庭纵向延续性的生存理性，媳妇又往往被置于“外人”或外来的服务者的尴尬境地（尤其是在对于家庭的生存发展承担主要责任的家长意识中），这一家庭之中“内外有别”的

观念，成为代际冲突中婆媳矛盾的一个重要导火索，在“你放着你亲娘你不向，你偏向着你那外来的嫂子为什么？”（《小姑贤》）等秧歌戏词中，有着鲜明的体现。而戏中如庞氏那样被无理休弃的妻子、如蒋世幢那样根本无力保护妻子的丈夫，他们的隐忍曲受，也都与此有关。



《三进士》：从左至右依次为郎英茹饰周子卿、相巧英饰李氏、黄翠饰孙淑玲、刘胜良饰张文达、张增欣饰王氏、 杜灵芝饰商天宝（兴定秧歌剧团提供）

不过，正如前文已多次提到的，代际冲突在定州秧歌中的呈现，并不仅有隐忍曲受的悲情。一些戏中儿女实际已经将小两口的亲密关系与核心家庭的地位置于孝亲关系和主干家庭之上（如《借当》中闺姐私会未婚夫时“俺娘家本是个老绝户，久后我二老爹娘下世去，咱们二股家业并一处，擎着吃来擎着穿”的“心里话”）。此外如《杨二舍化缘》《双锁柜》中不满于家长嫌贫爱富的女儿，更是曾私下破口诅咒“老狗死了我身披大红”或以死抗争求来世之公道——“在阳间你是我的父，阴曹地府把你骂来不当人”。民俗学者赵卫邦很早就提出，定州秧歌“孝行主题的戏，多展示遵顺善行。而婆媳部分，多为不和的反面题材”，这恐怕并不十分客观。且不谈那些小辈“不孝”的激烈言行，仅以同时包含着遵顺孝行与婆媳不和的《蒋世幢休妻》为例，夫妻二人愈显遵顺，婆媳不和的无奈难解、孝义大棒的威势就愈显其极，所谓正面“善行”与“反面教材”，实为一体，难以简单区分。但是，赵卫邦的观察与

判断，确有值得重视的一面。如果我们不拘于“行孝”与“婆媳关系”这样不严谨的题材分类，换一个角度来理解，可能就会顺当很多。实际上，赵卫邦阐发的是一种在定州秧歌中具有普遍意义的代际间立场，即站在年轻一辈儿女（尤其是女性）的立场和视角，以他们的情感苦痛和行为选择为“正面”，给予同情与理解，而将婆媳不和的“反面”因素主要归于了长辈一方的专横无情，从而构成了对于家长权威的一种事实上的挑战。



《蒋世幢休妻》（《安安送米》《打经堂》）：相巧英饰庞氏（左），张玉红饰安安（中），黄翠饰婆婆（中后），郎英茹饰蒋郎（也作姜郎，右）（兴定秧歌剧团提供）

在此后的半个多世纪中，定州秧歌中突出的代际矛盾问题，对于小辈一方同情、支持的立场和倾向，依然是关注它的学者们最热衷讨论的话题。关于如何解释其中的倾向性，实际上形成了两大阵营。一方的观点是，定州秧歌对于年轻一辈的支持，反映了农村中正在酝酿的一种对于专制价值体系抵制、反抗的“革命性”，并视其为与波澜壮阔、翻天覆地的中国民主革命、社会主义革命高潮到来直接相关的民众精神底色；而另外一方则对其提出了质疑，认为如果说这种题材的提出正是民众反抗宗法社会和纲常伦理的革命意识的证明，毋宁说这是源自他们对抽象的伦理原则（如孝道）在进入具体生活情境会出现的种种难题（特别是与“情”冲突）的感性思考。以“情理和谐”为目标和愿景，在“情理冲

突”的情境下进行道德探索，这才是几百年来中国传统戏曲与民众日常生活关联的常态。吕微曾经有过这样一段富有洞见的详细论述，我们不妨引用于下：

> 反抗家长专权，反对家长滥用权威只是欧达伟对这一问题的解释，而另一种解释则是：要求将基于血缘关系的伦理准则——真情之抽象——推广、扩大到非血缘关系之中。定县农民认为，只有这样才能在家庭内部真正建立起既合理也合情的人际关系，不致导致家庭关系破裂。……农民对于社会地位变化将产生关系危机而感到恐惧，于是，农民也就仍然需要一定的伦理规范（以信物象征的道义责任）来保证情感关系的稳定，就此而言，农民并不一味反对伦理道德。如果说，定县农民认为家庭伦理的立足点首先应是人们的情感关系，一旦某些伦理原则不能保证情感的全面实现，就应对这些伦理原则提出疑问；那么在社会伦理方面，定县农民的思路却正相反，认为必须诉诸伦理建构的责任关系以保持情感基础的稳定。于是在社会伦理方面，定县农民就用对责任伦理的讨论取代了对情感伦理的思考。定县农民坚决谴责因社会地位的变迁而导致的道德、情感变质，这时，他们据以谴责情感变化的手段无疑是基于信义伦理的道德激情，因为他们认为，情感质变的前提是人的道德堕落，于是定县农民对“无情”的谴责就转换为对“无德”的义愤。但是正如上文所说，由于定县农民坚持，责任伦理的基础（体）和目的（用）都是人的情感关系，因此在情感应符合伦理或伦理应符合情感这一基本立场上，他们的家庭伦理观和社会伦理观仍然是一致的。这就是说情理和谐始终是中国民众对伦理道德的理想设计（当然也是儒学的理想设计），只是当“理滞”而有碍于“情”时民间取情感优先的原则；当“情变”有悖于“理”时，民间又会取道义优先的原则。无论在家庭伦理还是在社会伦理方面，以及在情与理的关系方面，民间始终坚持二者一致与和谐的基本信念，因此民间也就对业已成为传统的家庭伦理和社会伦理，不会产生实质性的怀疑……民间只是希望在社会地位变化的情况下，仍能保证情感初衷不致变质。
>
> 我们所看到的多是弱者被强者所背叛、所抛弃的感觉，显然，面对富人、强者的道德缺失，普通民众诉诸情感谴责根本就是无力的和无奈的，因而他们只能依赖因道义所激起的怨恨与愤怒，而这种以道义名义发出的怨恨与愤怒情绪当然很容易被引发和转化为一场追求社会公平与正义的人民革命，但是如果不是历史已经进入现代，下层社会基于怨恨的报复也很难转换为真正的对于平等的追求。

定州秧歌中的情形，无论是鼓吹年貌相当、自由恋爱（所谓“当‘理滞’而有碍于‘情’时民间取情感优先的原则”），还是同时对于女子守贞不渝，以及婚约盟誓和互换信物场景的浓描重绘（所谓当“情变”有悖于“理”时，民间又会取道义优先的原则），无疑都更符合吕微之言所代表的那种更具辩证意义同时也更可以展现出历史与思想复杂性的观点概括。而定州秧歌关于代际冲突的剧中解决模式，其实为我们理解什么是乡村民众愿意、惯于接受的“情理和谐”，它究竟处于怎样的层面，是否

具有一定的边界等问题，提供了更为有效的观察入口。

纵观定州秧歌代际冲突问题的剧中解决模式，大概有以下几种：

第一，通过诉苦情，以情感人。从某种程度上说，“以情反理”也是中国戏曲的传统之一，而作为民间小戏的定州秧歌，自然更立足于宣释弱者被权威秩序所压抑的情感伦理。通过在舞台上正面放大这份人情的力量，来对代表法理与权势的家长进行感化，是最为日常、最亲切、最可想见的手段。从唱悲调诉苦情在定州秧歌剧目中的多用、结构位置的紧要和受欢迎程度，我们也不难看到，因其亲切日常的代入感，这一模式早已成为定州舞台上的必需。然而似乎悖论的是，就冲突的直接解决而言，这一模式成功率极低。反抗家长昧婚的璞姐、玉兰陈情无果，都动用了离家、私奔、寻死等更为极端的手段；《蒋世幢休妻》《小姑贤》《四劝》中的苦命媳妇，也没有一个是靠哭诉就把婆婆打动的，若无“小姑贤”这样一个偶然侥幸因素，便只有被赶出门或继续在煎熬中卑微续命。统观定州秧歌的传统剧目，即便把矛盾冲突放大到代际冲突之外的夫妻之间，我们也会发现直接有效的陈情极其有限：庞氏哭不回蒋郎难违母命的孝子心肠；贾金莲哭动了老买家一个劲要反悔，却让“顶天立地、当家主事”的赌徒丈夫大伤面子，卖妻还债的“心志愈坚”（《耳环记》）。似乎仅有《王明月休妻》一例，不能生养的妻子通过哭诉与丈夫患难与共的感情基础与艰难发家历程，“只哭得王明月转回心肠。走上前把休书撕个纷纷烂碎，普天下没有我妻这样儿的头等贤良，走上前来深施一礼，双膝跪在前厅上……久后我再说休妻的话，苍天爷加罪我死在外乡”，堪称立竿见影。这正反映了在现实层面，民众对于法理权势的坚硬顽固，认识中有着相当清醒冷峻的一面，也许正是日常生活中千百次无谓无望的陈情哭诉，让他们在戏中已经多少表现出了“普通民众诉诸情感谴责根本就是无力的和无奈的”。

尽管难以直接撼动矛盾冲突的对立方，但是哭诉陈情仍然有着不可否认的存在意义。它的主要作用点，一是在舞台之下的广大观众，一是

在戏情之中的“外在权威”（突出表现为哭诉祈求上达天听，引来神灵登场）。这两个作用点，一为“人心”，一为“天道”，在“情理和谐”的紧密连接与理想设计中，两者名异实同，作为终极之理代言者的“外在权威”的出场，实是舞台内外人心循情所召唤的想象性解决。如果王明月最终没有把夫妻感情放在首位，而是仍然把妻子视为生殖工具，那么玉皇大帝命送子娘娘降下龙凤胎的结局，连同此剧整体，也就成为彻头彻尾的男权背书，丧失了思想的丰富性和张力。同样，郭巨夫妻活埋小儿的决定，让我们看到极端之孝的冷血生硬，但百姓最爱看的，事实上也是直接导致“天降福报”挖出财宝的原因，却是郭妻埋子前出于本能情感的不舍与犹豫——“乳头下在吾儿的口，不多时小肚吃了个鼓崩崩。不知死的冤家微微的笑，还在娘怀里打能能（学站）”、“热乎乎的身子冰凉的土，舍不得冤家抱怀中。我嫌你打的土坑浅，狼拉狗撕为娘心痛。叫一声丈夫再把土坑挖，再挖挖土坑好埋儿童”。从这个角度说，定州秧歌戏的神灵出场和主人公“望空一拜”的程式性收尾，既是“套路深重”，又确是“水到渠成”。

由此，我们已经到达了定州秧歌中的第二种矛盾冲突解决模式：乡村权威之外的外在权威的登场裁决。欧达伟曾以韦伯的宗教社会学说为依据，将诉诸神灵的手段视为民众的反抗精神获得了超越性合理化的依据，或者说他们从想象的宗教与政治的形态中，找到了现世社会以外的道德杠杆，去反对现存的社会秩序。其实我们在第一章的民间信仰部分已经讨论过，定州以及中国乡土社会众多为斗升小民所信仰的神灵，并非是那种超越性的宗教存在，他们是各种现实功利需要的产物，循着人情而生，具有极强的人间性与现世性。而定州秧歌中对于神灵的召唤，作为一种顺应人心人情的想象性解决，事实上作用也极其有限。它的有效性，主要体现为不指向对于矛盾双方任何一方批判与反抗的降福（如《王明月休妻》中的送子、《郭巨埋子》中的挖坑见宝）和对极端行为的裁判（如《变驴》中痛殴婆婆险至死地的媳妇遭天谴变形为兽）。可是，在数量更多也更具代表性的那些家庭内部矛盾和代际冲突中，并没

有所谓触及刑法的极端行为，充斥其间的阴影，主要是嫌贫爱富等道德性缺陷、强烈的控制欲、甚至是说不清道不明的“气场不合”。面对这样日常琐碎的矛盾冲突，神灵们就失效了。是的，在反对父辈因嫌贫爱富干涉小辈婚姻的经典剧目《杨二舍化缘》《杨富禄投亲》中，老母都曾出现，可她的功能只是在男主人公落难时搭救并指引去路（女主人公家），神灵的登场虽然表达出了小戏的支持倾向，但并未为老辈（尤其是女方家长）和小辈在婚恋上的观念冲突提供直接或具有实质意义的解决，后者在戏中的解决，还得是依靠女主人公的勇敢与坚定。神灵的失效，映出的是此类痛切却“平庸”的家内冲突在现实中解决的困难。与此困境和无力感相关，还有一句家喻户晓的俗谚：清官难断家务事。官府，是另一种外在于矛盾双方和乡村权威的外部势力。定州秧歌中，青天大老爷们也总是为年轻一辈说话，做出有利于他们的裁决。但同样，他们的裁决仅限于涉及法律的易明之理（如《杀婿》中老丈人的图财害命、《双锁柜》中为了昧婚而假传死讯、《借当》中富人的诬良为盗），没有哪一例局限在“家事”范围内的矛盾是靠官府实际解决的。在政教合一的中国社会，“宗教人士与行政人员合一的儒生式官吏或官吏化儒生垄断了对超越性合理化价值资源（天理和祖训，而非上帝之言）的解释权”。所谓“天地君亲师”，从“天道”之神灵到“天子”再到被呼为“青天”的官员，是同一种价值脉络与思维体系的降序排列，神灵的权威最终要落实比附于官员这样的人间实存。两者实质上的同一性，一方面界定了他们在处理戏中矛盾冲突的相似功能与共同的限度；另一方面，虽然他们的登场和态度确实表达了对于更具“反抗性”的年轻小辈的支持，但在这一倾向性被明确表达的同时，寄望于“天道”并在现实中实际指向“青天化”的官僚系统的期待“套路”，无疑也消耗、平复了反抗的势能。

要想真正能够有效解决“剪不断、理还乱”的家务琐事，也是定州秧歌中代际冲突的第三种解决模式，是依赖那些内在于乡村社会和家庭之中的人间调停者。在戏中，突出表现为在家事人情领域具有乡村“意见

领袖”功能的中老年热心女性、劝善小姑与傻女婿。这三类调停者所采取的调停方法也颇具典型意义。“傻女婿”较为特殊，在定州秧歌中仅有《金牛寺》一剧中出现，但是他却解决了母亲、岳母、媳妇三人打作一团难分难解的多边复杂矛盾，他的“法宝”，既是未正常发育的心智，同时也是未经社会繁缛成文理法规训的本心与“直理”。因为心智发育的低下，他理解不了打骂中的恶意与弦外之音，反而以一种瞎和稀泥、乱打岔的方式让两家顺了气；因为凡事只从本心，看着媳妇好便疼不够，亲娘对媳妇不好就不依，吝啬的岳母带着两张煎饼来看女儿也完全不是个事儿，“瓜子不饱是个人心”。总之，一切能挑起是非口舌的“刁状”在他那里都丧失了效力。“娶了媳妇忘了娘”，这种道德批判是在任何情形下都绝对有效，还是也要摸摸胸口分分情况？在这里，“傻”、不明“理”反而成了一种可以“出乎其外”的赦免牌，借由傻女婿的“傻”，人们也获得一个少有的机会，从日日浸润其间、挂在口头的规训条文中跳出来，将教条规约与本心、“直理”并置衡量，做一番计较，从而意识到惯习性的教条与“情理和谐”这一更根本的人际理想之间的可能存在的紧张性。如果说“傻女婿”的调停方式，凭借的是“出乎其外”却另有一番澄澈的“极简”超脱心智，那么另一类调停人，那些热心的“老婆子”，则是做到了最为深层的“入乎其内”。她们代表着民间智慧与民间舆论，却从不高高在上，而是以“低姿态”的小人物身份发挥作用，古道热肠、风趣泼辣。她们多形象不佳，往往女丑（彩旦）应工，如《双锁柜》中面涂雄鸡、鸡花旦应工的跳神二姨、《老少换》中的老梅氏，以及《刘玉兰上庙》中“三根头发挽了个纂，拿了个拨灯棍当别簪”、“长着两个水拉拉眼，两个红眼红缎镶边，秤砣鼻子火盆嘴”、“大片脚”、“香炉身”的邻居王嫂，皆为其属。这些村人口中调笑的“母夜叉”之所以能发挥乡村女性意见首领的作用，除了她们多与巫婆神职有点关系，更关键的还是她们深谙世故、精于权算，深刻洞察乡村的人情肌理，即所谓“入乎其内”，因此才有可能最大化地利用女性所能掌握的有限权力资源去主持公道。如果说在中国很多地方的民间文化中，都有其貌不扬、怪诞可笑却身有法

力、洞明世事的“十不全”一类传奇人物（疯僧、济公、降世罗汉等皆在这一系列）来承担惩恶扬善的类型化功能，那么在定州秧歌中，这些神神叨叨、能言善辩、秉性滑稽的丑老婆子，就是更为接地气、更具人间性的女性“十不全”吧！



《金牛寺》（《看闺女》）：宋文川饰母亲，常俊果饰女儿（定州市文联提供）

相比“傻女婿”和“丑老婆子”，“劝善小姑”在心智上不那么“出乎其外”，也在世情权算上不那么“入乎其内”，但这一类更具日常性的调停人，却是更为广泛地在各地民间小戏中存在着，而其中最为关键和浓墨

重彩的片段，无一例外都是女儿（小姑）祈祷日后的婆婆千万不要与自己母亲一般厉害，否则嫂嫂今日便是自己明日。这一题材在民间小戏中的流行，从总体上说，最直接地反映出了“情理和谐”、以血亲之感情推广至非血缘关系伦理的诉求。而它所展现的与这一诉求相表里的说理核心原则和基本方法——换位思考，设身处地，以己度人，以心换心，也极具操作性、适应范围极广。

分析至此，我们可以再回过头来，站在一个更新的高度，以更全面的视角，去面对、考察并总结秧歌小戏的代际冲突与情理之困问题了。最常见的阐释是将戏中的年轻女性视作人本之“情”的代言，将父权（此处的父权并不简单对应性别，戏中作为反面形象的“婆婆”也毫无疑问是父权的捍卫者）与因循之“理”等同，于是，以年轻女性对抗父权为突出表现的定州秧歌中的代际冲突问题，就被置换为具有醒觉意识与革命性的“以情反理”。这种言说具有一定合理性与解释的便利，却也蕴含相当的遮蔽性。我们已经看到，从定州秧歌对于代际冲突的解决方案上来说，虽然它也呼唤外部权威（甚至是表面上看起来的“世外”权威），但更为常见且实际有效的调停者仍来自于“内部”，其调停的结果，就算是成功案例，也多体现出一种并非两相情愿、并未得到真正彻底“解决”的妥协性。作为“过来人”的老辈，他们或许能够理解小辈的“真理”，但也可能是服从于小辈之“势”（虽然戏文中多描写家长权威与法理之势，但那些能说理、敢作为的小辈，无疑也对老辈形成了压力），在理顺而情不顺的状态下进行了自我说服，做出妥协；而年轻一辈的“挑战”与“反抗”，实际上也是反抗与教化，暴力性与顺承性、破坏性能量蓄积与消解的复合体。她们一方面恣肆宣泄着媳妇受虐的怨苦，引人共鸣，一方面出自父权宗法制度碾压下女性的自我保护和适应性生存策略，又不无真诚地认可“哪一个做媳妇的忘了婆婆的情”；她们宁可事后寻死上吊也抑制不住要打那些挑事尊长，同时证明了面对裹挟着威权的情理之困，暴力既是不可避免的，又是不被鼓励的；她们在戏中，更多挑战的只是传统的父权而并不是男权的结构性压迫……她们面对的从来

就不是标准单一的“理”，而是多元多层次、且各依其“势”、“各占各理”的复杂现实。所谓宗法，并不是当然外在于人情的存在，两者间的张力同样来自于它们的缠绕与依存关系，这就是“家务事”的难断所在。在这种情形之下，“逆势而行”“顺势而为”“遵势而忍”，很难说哪一个是全然出自真心，哪一个是完全出自外力所迫。不同甚至“相反”的行为，都有可能是在情感、理性、道义、利益的多方权衡之下体现出主体自觉的选择——以情反理的二元对立，因此可以被我们更丰富化为如下问题：如何在兼具本能性与社会性的“情”“理”（既有“情理”又有“法理”）以及永存且易变的“势”之间寻求最大公约数，以获得最大的生存与发展利益。

以压迫与反抗的简单而坚硬的对立，来概括乡村女性乃至乡村民众这种长期以来柔韧而细腻、顺变且有据的生存常态，无疑是一种简单化，也是一种事实上的“去主体化”——这或许多少是出于经历了20世纪中国社会主义革命的后来人的“后见之明”。虽然如定州秧歌解决方案的套路性与调和性所显示的，底层社会中从个体的“苦情”怨懑到集体的“向上”斗争这种具有强烈阶级对抗性与整体社会秩序挑战性的放大和转换，并没有自然而然地发生在20世纪二三十年代定州秧歌的农民观众群体中，但是毕竟，在历史和现实的语境下戏中冲突无法得到真正彻底解决这点所始终保有的势能，为上述转换提供了面向未来的可能性。随着现代中国波澜壮阔的时代画卷的展开，在争取民族独立与人民解放的战争时期，在社会主义革命与崭新社会制度的建设中，小戏等民间文艺中的诸多“悬而未决”，成了被现代知识分子利用、阐发以启蒙、动员民众的资源和契机，民间小戏也因此获得了新的话语表达系统。

第三节 戏随境迁："戏改"与传统剧目中的女性形象演变

20世纪90年代，董晓萍、欧达伟在定州当地以《秧歌选》为底本做核对考察时发现，虽然"当地艺人和观众几乎没见过这本书"，"他们不可能事先知道我们要核对半个世纪以前的记录本"，但"结果表明，定县秧歌仍然保持了原貌"，并继而从民间艺人的传承，秧歌资料真实、稳定传达了民众思想观念等方面论述了原因。这一观察可能并不准确。对比1933年由中华平民教育促进会出版的《定县秧歌选》和从仍健在的秧歌老艺人处采集来的唱段，以及以张占元《定州秧歌史料》为代表的当地秧歌艺人记录整理的版本，我们会发现，场次、调度、戏词的变化是全方位的，几乎存在于每一个剧目中。究其原因，既因为平教会在整理搜集《秧歌选》时对定州秧歌过于口语化的唱词进行了一些文辞上的规整加工处理，使其更符合他们对于"民间文学"朗朗可诵的期待与想象，本来也并不能完全反映定州秧歌的"原生态"；当然也因为定州秧歌在民间自有文本之外的自己的口头传承路线，且这条传承路线无法跳脱出时代、社会大环境变迁的影响。在本书第一章第二节"新时代语境下的神灵"部分，我们已经看到当代定州秧歌中神灵的弱化，事实上这种弱化不仅仅表现在直接的对于神灵之名和神灵情节的削除、淡化，也体现为在仍然被大量保留下来的带有迷信、因果色彩的戏词中，更为平实、简单、生活化的意象置换了灵异之象。例如下面《蒋世幢休妻》（也叫《打经堂》）庞氏的一段唱，就较鲜明地体现出"新版"秧歌是如何通过具体语言（喻体）的变化，使得原本较为浓厚的宿命论表达，转化为更普遍、日常的对于厄运临头的忐忑揣测：

《定县秧歌选》中《打经堂》片段

庞氏正在厨房里，只听得老娘唤一声。撂下钢刀不切菜，一见老娘问分明。庞氏走出厨房外，想起夜晚一梦中。夜晚之间得一梦，此梦做得真是凶。狸猫赶着耗子跑，吓得耗子钻瓷瓶。耗子要想逃活命，打死狸猫击碎了瓷瓶。梦见庙里泥胎跟我讲话，他说三娘头上有灾星。梦见老虎经堂站，摇头摆尾丧我的性命。望着三娘扑了一下，三娘醒来膀臂痛。那时我做梦三更鼓，思想着不是吉来定是凶。三娘正想那梦中语，只听得老娘唤一声。每日唤我不觉害怕，今日唤我胆战心惊。不进经堂回去吧！（蒋母白：庞氏贱人快来！）老娘唤得不绝声。为人不干亏心事，那怕半夜三更鬼叫门。胆战心惊经堂进，观见老娘怒气生。儿见老娘飘飘拜，双膝跪在地流平。娘唤孩儿有何事？对着孩儿把话明。

2007年老艺人常俊果访谈记录

庞氏正在厨房里（婆母白：庞氏快来，叫你把娘给气死啦）（庞氏白：慢等，去了）忽听得婆母娘她唤我一声，不知道她唤我有了什么事。到此了经堂我见了我的婆母娘那面去把话明。我放下钢刀不切菜，哎呀我迈步走出了厨房中。我一路走来我的心中想，想起了昨夜晚偶得一个梦眬。我就梦见在此厨房里，这一摞花碗全都打碎，这一笼包子我全都蒸生。这花碗要是打碎举家失散，这包子都蒸生必有气生。三娘我不想梦中的语，这下来在了经堂中。战兢兢就把经堂进，观见了我的婆母娘她把气生。不知道婆母娘生气为了何事，我走近前去问声分明。我走近前来双膝跪，连把婆母叫几声。婆母唤我为何事，我的老娘啊，你对着儿媳快把话明。

这一段媳妇的悲苦唱词，是秧歌戏中的“套语”，在《小姑贤》等其他表现婆婆虐待媳妇的戏中也多有出现。但我们看到，即便是“套语”“水词”，半个多世纪过去，也发生了巨大的变容，几乎没有一个比喻被沿用。对照新旧版本的定州秧歌剧目记录，类似这样在剧情、叙事功能不变的前提下，对于具体语言表述进行的戏词修改，可谓比比皆是，此处难以一一赘述。而接下来要予以特别关注的，是除了这种大量存在的细节变化，定州秧歌中还有一些剧目，在全剧主题和主要人物形象上，都发生了剧烈的翻转。最有代表性的，就是《小花园》《崔光瑞打柴》两剧及其中的女主人公形象。

先来看《小花园》中，张廷秀中状元后乔装乞丐回家试探，未婚妻王二姐做出反应的这一段对比：

1933年《定县秧歌选》本	2008年《定州秧歌史料》本
二姐：直气得王二姐牙根痛。二姐一阵怒气冲，连把二哥骂几声。自幼在俺家把书念，二妹待你好恩情。念书念到一更鼓，二妹我给你掌上灯。念书念到二更鼓，二妹给你火炉生。你念书念到三更鼓，二妹给你添油去拨灯。念书念到四更鼓，给你做饭把饥充。念书念到五更鼓，二妹陪你大天明。念书念到开科日，这才赶考去上京。二妹听说你去赶考，没过门的夫妻给你饯行。将你送出大门外，摘下戒指表表情。自小儿看着你是个白菜秧，长来长去一铺松。自小儿看着你是个竹竿秧，长来长去节节空。二妹我说的你是落第话。 廷秀：你倒教二哥不愿听。别看二哥我落第，我有三个好宾朋。做阁老的是我盟弟，保定总督是我盟兄。南京来了少四府，俺二人结拜是一盟。 二姐：落榜就说落榜的话，充什么刚强装什么兴。 廷秀：一见二妹翻了脸，只得跟她露真情。在怀中摸一把，皇家玉印拿手中。手拿玉印晃三晃。 二姐：王二姐一见喜心中。此处不是讲话地，左手卷竹帘，右手挂金钩。竹帘以内往外走，小小金莲迈大步，霎时来到二哥眼前头，我拉二哥绣楼上。①	二姐：听罢二哥讲一遍，倒叫二姐腹内疼。自幼儿你在俺家把书念，小妹我待你好恩情。你念书念到一更鼓，二妹我给你掌上灯。你念书念到二更鼓，二妹给你把火炉生。你念书念到三更鼓，二妹给你添油拨灯。你念书念到四更鼓，我给你做饭把饥充。你念书念到五更鼓，二妹我陪你到天明。好容易念书念到开科日，二哥赶考奔京城。没过门的夫妻我给你饯行。将二哥送到大门外，我摘下戒指表真情。谁料想刚到京城你就身得病，就知道二哥受了苦情怎不叫小妹我疼在心中。 廷秀：别看二哥我落了第，我倒有三个好宾朋。保定总督是我的亲盟弟，阁老大人是我的亲盟兄。还有南京少四府，俺四人结拜称弟兄。 二姐：你落榜就说落榜的话，充的什么刚强充的什么能。我的二哥呀，咱不能赶考咱不赶考，咱不能成名咱不成名。只要是咱夫妻团聚我就心高兴，二哥呀咱管它前程（那个）不前程。②

从“表示女子的虚荣心”，到展现真爱的贫贱不移，二姐的形象无疑更趋向于积极、正面。《崔光瑞打柴》中的玉帝女儿张四姐虽未经历这样一个“洗白”的过程，但打柴郎崔光瑞对她的态度，大半个世纪过来却是180度大转弯了。在1930年代的版本中，张四姐上演了一出热烈的“女追男”“倒贴”戏码，口口声声自称“是你媳妇”，无奈崔光瑞不解风情，无福消受，任天仙说破玉口，只把她认作追上门的妖精，唯恐避之不及，两人一路打着嘴仗你躲我追。这或许反映出对于女性追求恋爱婚姻幸福，秧歌戏也并非是没有限度的支持——秧歌戏肯定自由恋爱的戏，如《打鸟》《蓝桥》，基本都是男性为主动方；一些较为大胆表达女性春情的戏，则皆有已经订婚的前提；女子“倒贴”主要是“见龙讨封”和那些有喜感的丫头陪侍两种情形。此戏四姐出身并非泼辣小丫鬟，崔光瑞亦非真龙，因此在秧歌戏和观众的立场看来，女性的主动就一定程度上

丧失了合理性，成为一出闹剧。而对比张占元整理的版本，则成为如今多见的“仙凡配”套路（定州秧歌在中华人民共和国成立后，确曾移植排演过经典剧目黄梅戏《天仙配》）。张四姐看中打柴郎后，自己变出猛虎追咬自己，引崔光瑞前来搭救，又造出父母早亡，今日因不甘被卖而从寄养叔父家逃出的悲惨身世，引发了崔光瑞的同情与爱怜，最终两人成就美满姻缘。



《天仙配》（选自张占元编《定州秧歌史料》）



《天仙配》：张芬然（左）饰七仙女，常俊果（右）饰大姐（定州市文联提供）

特别要着重举出的，是崔光瑞、张四姐在互相了解、劝慰中结下同心的几段戏词：

崔：嘿！我说你这个人，怎么动不动就讲究死啊？你年幼轻轻的，以后的路还远着哪！你要是像我这样，说不定你早死几回啦！可我就偏偏不死，我是个大老粗，也不会花言巧语，可我就想要争强赌气地活着，倒要看看那些地主老财他们还能横行几时！……可叹我父死得早，我的娘拉扯着我们弟兄三人度光年。十年前俺这里连遭荒旱，三年内寸草未收颗粒未还。我们家租种着财主三亩地，没有收成也没有钱，欠下了财主的租债钱。有一天狗财主把门上，狗财主收回了土地还要钱。我老娘万般出在无其奈，把我的两个哥哥把账还……

张：……叫崔三莫要犯疑团，听我把话对你言。世界上没有买下的热呀，世界上也没有买下的寒，世界上没有买下的苦哇，世界上也没有买下的甜。过了门你种地我纺棉，咱一块砍柴上高山。只要咱甩开一双勤劳的手哇，高山也能变平川。

我们再来看一看新旧两个版本的结尾对比：

1933 年《定县秧歌选》版本结尾	2008 年《定州秧歌史料》版本结尾
崔光瑞：我看看，她又钻跑啦，我家里有七十多岁的老娘，她许是吃我老娘去了吧！赶上前去打妖精。（下场）	张四姐：来来来咱二人一同把山下……（二人下山）（接唱）从今后美好的日子就在眼前！（二人亮相，幕落）

从阶级斗争意识与劳动持家的内容及语词，新版本都体现出鲜明的

时代特色，而新版本结尾这个“亮相幕落”的舞台提示，从表演形式到具体的有“幕”可用，也都并不符合乡间搭台演戏的定州秧歌乃至传统戏曲多以人物出下场门/口结束的程式（定州秧歌戏除了走下、跑下，比较多的还有“夫妻二人望空一拜”的“拜下”），显然是秧歌及秧歌剧团“正规化”改良后的产物。两相结合，再辅以前文对于新旧秧歌戏中神灵、迷信等部分已有的比较讨论，我们可以更加确定地得出结论：定州秧歌中这些具有主题翻转意味的变化，是中华人民共和国成立之后，在大剧种帮扶下秧歌戏“戏改”的产物。

“戏改”的进程，在中华人民共和国成立前实际已经在抗日根据地和解放区展开。与秧歌相关，延安文艺的新秧歌剧运动是最为人熟知的，而本书兼及讨论的祁太秧歌也被纳入了晋察冀边区的敌后文艺工作考量中。在本章第二节中，我们曾引述过周扬称赞《杨二舍化缘》等旧秧歌剧恋爱表达之热烈优美的文字，而在同篇文章中，周扬随后即表明了他的核心观点，点出旧秧歌改造的必要性：“旧民间戏剧中恋爱的主题一方面仍带着浓厚的封建色彩，另一方面是比较静止比较单调的农村生活的反映。在新的农村条件下，封建的基础已被摧毁，人民的生活充满了斗争的内容。恋爱退到了极不重要的地位了，新的秧歌是有比恋爱千万倍重要，千万倍有意义的主题的。”

早期利用旧形式，改造旧剧作的旧剧新编工作困难很大。根据地的大部分旧秧歌剧都因为无处下手，又很难通过严苛的政治审查，基本处于被禁演的状态；而如若剔除了婚姻家庭、男女情爱这些原有秧歌戏最受欢迎的主体内容，乡民的接受又成一大问题。随着战争态势的发展、抗战动员的进一步展开，共产党根据地政权在基层社会控制力与认同感的增强，“民族形式”与地方形式、民间形式关系论争的日渐深入，一方面群众转变了单纯的娱乐观念，对这种政治意图强烈，强调斗争性、教育性的革命文艺认同感增强；一方面根据地的文艺工作也在理论争鸣与实践探索中不断总结提高，注重扎根生活、依托基层、发扬民主，在政治宣传的过程中保持民间文艺的乡土性和广泛的群众参与性，成为根据

地时期革命文艺下乡与乡村秧歌结合的重要原则。因此，虽然革命新文艺与文艺旧形式的结合仍然有着诸方面未解决的问题，但是以改造秧歌小戏和创编新秧歌为主要内容的秧歌运动，在各根据地仍然取得了一系列进展和实绩。

然而，作为抗日战争中的“沦陷区”“敌占区”，定州的“戏改”进程，始于中华人民共和国成立之后。此时“戏改”所体现出的核心功能，已不是战争年代背景下和获取政权过程中的动员与争取民众，而是建设时期的“中国主流社会在民族国家建构及其现代转型中，对于民众生活世界的纷繁形态中所含异质的清理、整饬与消解”。更多体现出为了创造与现代民族国家相适应的文化统一性诉求。无论是《小花园》还是《崔光瑞打柴》的新版本改编，都反映了民间小戏对于新时代所赋予的社会政治功能的表达，地方小戏中一些关于“势利”、关于人仙、男女之间不信任关系的“个性”表达，都被改头换面从而得以融入贫贱不移的坚贞爱恋、“仙凡同心”等具有“总体性”“统一性”的模式与主题之中。舞台上的新气象，又与社会主义时期乡村女性共同体的崭新面貌叠加在一起——当地成立了“秧歌媳妇会”这一新式民间结社，妇女们被组织起来，一起劳动、识字、学唱秧歌。而秧歌传统剧目中的女性，也在与新时代的对接中，被赋予成为“新人”的可能，她们如同一面被精心擦拭过的镜子，明朗地照出了现实生活中同样正经历着新旧转换与“改造”的农村女性自身。



《沙家浜》：常俊果所饰阿庆嫂（定州市文联提供）



《红色娘子军》：常俊果所饰琼花（定州市文联提供）

曾有学者判断，文人的改编对于定州秧歌这一民间土戏的作用不大，那些情节阶级斗争意识加强、遣词造句也更讲究的改编秧歌，始终未能在民间流传开。笔者认为或许不能一概而论。首先，因为20世纪50

年代成立的县秧歌剧团是首次将定州各民间小班的秧歌艺人整合起来进行演出和传承、培养，因此，自20世纪50年代入团的第四代秧歌艺人开始（详见第二章秧歌艺人传承表），就是在“戏改”背景下从业的。从此时到“文革”前期，秧歌进入了有专业性剧团进行较大规模演出的又一个繁荣期，“戏改”打磨后的秧歌传统戏、新编或移植的秧歌历史戏与现代戏，包括秧歌样板戏（代表剧目参见第一章第三节）等，很多都为当时各村镇观众热烈欢迎，演出场面之火爆，成为很多老艺人晚年难以磨灭的回忆。关于这些，其实只要联系“秧歌媳妇会”这样新式民间结社的存在和功能，我们也并不难想象。在考察中，笔者也发现，一些秧歌现代戏、样板戏，虽然在当代已久未演出，但唱腔唱段仍然还在老人中传唱。今天，如常俊果这样的第四代秧歌艺人，已经成为定州秧歌健在的最早一代艺人，于20世纪五六十年代各剧种互相借鉴帮扶、汇演交流频繁的戏曲环境中成长起来的他们，在传统戏方面，虽然有前辈艺人的口传心授，但他们所熟悉的，也多是经历过“戏改”的传统剧目和向梆子、京剧等大戏学师改良而来的音乐与功法，以及剧团集体合作打磨的剧目编创排演过程。由他们继续传承下来的、如今仍在定州演出的秧歌传统戏，已经很难说与民国时期的定州秧歌还保持着完全一致的文本与演出样貌了。

但是同时我们也必须承认的是，确实并非所有秧歌传统戏在经历“戏改”后都获得了认可，成为新的流行版本。其中一个原因，是“戏改”对于不同秧歌传统戏的修改、打磨，并不在一个层次上。那些保留了剧情主干，仅在文句细节上作修改处理的剧目，以及如《杨二舍化缘》《李香莲卖画》《蒋世幢休妻》等这些把其中涉及神鬼、灵异和迷信部分作单独处理（删削或弱化）的剧目，更容易得到接受，虽是新演法，但仍无碍其成为直到今天的传统保留剧目；而接受“戏改”等级较高的剧目，例如《小花园》《崔光瑞打柴》，则相对湮灭无闻。这固然因为改编后的剧本有着鲜明的时代烙印，在社会整体环境发生变化后显露出“不合时宜”；或者因为较为粗糙，因而被市场淘汰（我们可以想象，

新版《崔光瑞打柴》和题材相近的移植秧歌剧目《天仙配》相比，恐怕就没有什么竞争力可言）。但也有另一个可能的原因，即“戏改”本身，就具有对于秧歌传统戏进行筛选的分水岭意义，这种筛选之所以可能产生实际、深远的影响，也因为它所依据的并不只有当时的意识形态标准，而是同时有着艺术与民众接受方面的依据和判断。仍以《小花园》《崔光瑞打柴》为例，入团后因学戏勤、会戏多而在当时年轻一辈中有“戏包袱”之称并在1980年代初担任县秧歌剧团团长的常俊果，就告诉笔者她自1956年入团后仅仅演过《小花园》廷秀离家的前半段，乔装归家、试妻团圆的后半段和《崔光瑞打柴》这个戏，都从来没有演过，对于剧情也没有记忆，因此她也并不能确认张占元记录版本的来源与依据。虽然这其中还有更具体的事实有待考察，但老艺人的口述回忆，至少提示了我们这样一个可能性：那些接受了较高“规格”修改，甚至被改换了主题面貌的秧歌，并不意味着就是“样板”和“示范”。相反，这种改头换面可能更多出于一种挽救心态——之所以“添花”已足，端赖“锦”之原质；需大量“送炭”者，实因本就危困于“雪中”。至于能否“挽救”过来，结果也当然并不由改编者自身所能决定了。从这个角度说，虽然“戏改”主要是由知识分子掌握领导权，但是民间小戏和民众却并未完全丧失、让渡自我定义的权利，他们也在以自己的方式或直接或间接地参与、表达，并施加影响。这也使得“戏改”与新中国文艺这一更多体现出断裂性的现代性设计和实践，并未完全丧失延续性继承性的内在维度。

第四章 别样花容——同域文艺与同题戏曲剧目中的女性表达

第一节 花开数朵：歌谣、鼓书、“瞎子戏”与秧歌戏的对照

“定州秧歌真好看，辘轳叉子大门扇”，流传在定州当地的这句俗语，如“凡有井水处，即能歌柳词”一般，道出了定州秧歌的流行与亲民。井架支起门扇便是戏场，更道出了秧歌因陋就简的适应力。在乡间，与秧歌戏一样亲民、简易，流传广泛的民间文艺，还有很多。仍以定州为例，民国时期与秧歌戏一起流行于此地、且比起地方小戏的经济省事有过之而无不及的民间文艺，还有歌谣、鼓词、“瞎子戏”（瞎子唱曲）等。相比而言，鼓词、“瞎子戏”两种作为带有较强表演性的曲艺艺术，与本地的戏曲表演无论在内容还是形式上，都有着明显的呼应与互相影响关系。

首先看鼓词。鼓词这一以鼓、板击节说唱的曲艺艺术形式，广泛流行于我国南北各地，历史悠久，种类繁多，有梅花大鼓、京韵大鼓、京东大鼓、西河大鼓、乐亭大鼓、潞安鼓书、山东大鼓、梨花大鼓、奉调

大鼓、东北大鼓等。北方，尤其是河北、京津地区，是鼓词艺术的重镇。定州一带自清末以来，演唱的都是梨花大鼓，又称犁铧大鼓，自清朝乾隆年间开始流行于冀南，后也传布到山东等地，以说中长篇书见长。清末刘鹗所撰名著《老残游记》中，有一段脍炙人口的“黑妞”“白妞”唱书，“左手取了梨花简，夹在指头缝里，便叮叮当当地敲，与那弦子声音相应；右手持了鼓槌子，凝神听那弦子的节奏。忽羯鼓一声，歌喉遽发，字字清脆，声声宛转，如新莺出谷，乳燕归巢”，“声音初不甚大，只觉入耳有说不出来的妙境：五脏六腑里，像熨斗熨过，无一处不服帖；三万六千个毛孔，像吃了人参果，无一个毛孔不畅快。唱了十数句后，渐渐地越唱越高，忽然拔了一个尖儿，像一线钢丝抛入天际……”这说的正是梨花大鼓的演唱。

刘鹗五感会通的精到笔墨，与鼓词名家刘小玉姐妹的精绝技艺十分相配。定州农村里的梨花大鼓表演，则要平实得多。中华平民教育促进会具体执行鼓词搜集整理工作的平民学校学生席征庸，就曾有过一段与之相配的平实描述：

> 乐器有三弦琴一张，小鼓一面，半圆形的铁片二枚——这铁片据说最初是农家的犁铧废铁做的，犁铧大鼓的名称即由此而来。此外还有醒木一方。卖唱的时候，先就空地支起一张一丈见方的布棚，棚下周围摆放几条长凳，作为听众的座位，棚中稍靠后置小桌一张，桌左侧是弹者的位置，右侧是唱者的地盘，放在鼓架上的小鼓就摆在他的面前。开始时，弹者先弹一曲，唱者把铁片夹入左右的二三两指中，右手执鼓签，和音三弦的节奏敲打着，一曲既终，唱者便把醒木一拍，独自说东话西，等到听众渐多，这才慢展歌喉，一段接一段地唱下去。琴音是随着歌声而时高时低，时缓时急地和着，没有一定的规律，唱词完毕，琴即停奏。每唱完一段要休息一会，这时间听众便向当中扔铜子，唱者的伙计也捧着盘子向四围的听众敛钱，生意好的时候，他们一天有十元八元的收入。
>
> 所谓唱，其实不能包括大鼓的全部，定县的大鼓，除了唱词以外，还有“表白”和“过口白”两种，“表白”是唱者叙述书中人物故事，或代表书中人所说的话。“过口白”是唱者所参入的自己的话。总之，无论唱与白，都得注意音调与表情，语言不能形容的地方，表情尤其重要。所以必须并有唱戏与说书两者之长的，方能成功一个顶呱呱的大鼓词家。

这里面提示了几点：鼓词的表演需弹（三弦）、唱两人合作，唱者打鼓击节；鼓词表演说、唱、道、白兼备，叙事抒情交融，且有“表

白”部分为代言体，必须兼有演戏的才能。事实上，在定州乡间，鼓词的表演往往也被视为演戏的替代品。秧歌虽然是“辘轳门扇”之属，戏班子的凑集、服饰道具、锣鼓伴奏，毕竟也要耗费人力财力，在20世纪30年代最红火的时候，看秧歌的出资，也往往是“无论何人演唱，一切费用都由村中供给，按地亩之多寡挨户均摊，不能出现款者亦可以米面等食品替代”的集体公共行动。既然无论观演都要牵涉众人，就并不是随时随意可以享用的娱乐。而“评书又似乎过于单调，除了城市中偶尔有人说说，乡村就很少见。介乎这数者之间，既经济而又省事，既不很热闹也不太单调的玩意儿，那就非大鼓词莫属了”。因此，不止新年、节令、庙会、集市，在一般农闲的时候，操大鼓词业者都比较活跃。家中有红白事，请唱鼓词的到家中，比起请一堂戏班，无论程序还是耗资都更为简省，“所以大鼓词在定县真是深入了民间，男女老幼都是它的群众”。

民国时期，定州还流行一种“瞎子戏”，也叫瞎子唱曲。因为旧时卫生习惯的不良与医疗资源的贫瘠，定州眼病患者极多，据平教会有经验的医生估计，本县患砂眼者至少占到总人口数60%，瞎子人数也较多，据平教会视听教育部1935年调查，定县约有400名瞎子。为了谋生，他们白天算卦，晚上唱曲，带有乞讨的性质，因此这一曲艺娱乐形式比起秧歌、鼓词来，在内容和艺术上都要更为粗糙、庸俗、荤杂，对技艺的要求和形式感也更为松动不拘，主要是配以弦乐自弹自唱一些带有叙事性的歌曲小调，兼有一点大鼓、落子。1935年春，平教会视听教育部展开了瞎子唱曲的调查工作，介绍了这些“演员们”的生活与从业环境：

> 他们的报酬是极有限的，只要给他们几碗剩饭，几个饼子，他们就肯给你歌唱半夜，这也可以说是乡村里的一种习惯。每到晚上听见瞎子的竹板响，就是唱得不好，也抱着济困救贫的宗旨，有人给他端饭。所以瞎子们下乡完全是白天算卦，晚上唱曲……散戏后或是他们预先找下地方，或是听众临时给他们找个地方住一夜。

在定州秧歌中，也出现了对于鼓词和瞎子戏在乡间演出场景的描写。《刘玉兰上庙》一剧，借赶娘娘庙的唐氏之口，让我们看到了“那

一旁说书正讨钱，那一旁说大鼓的乱叫好”的庙集景象，也提示我们“大鼓”与“说书”在当地乡人眼中是两种有区别的曲艺表演。大鼓不用多说，此处这个“说书”，在剧中正是男主人公官保与他的干哥哥瞎子杨南的营生，杨南自称为“说书弹三弦”，表演形式不是两人合作，而是自弹自唱，两个人轮换着来。当然，例如自清中叶以来在冀中农村流行的“弦子书”（即西河大鼓前身），也是自弹自唱，说白相间，不过结合本地背景和说唱者瞎子的身份，以及杨南口中尽是“小两口睡觉争热炕”的短小荤杂段儿，这里的“说书”是瞎子唱曲的可能性更大。

需要特别指出的是，无论是鼓词还是瞎子唱曲，都和秧歌一样，与乡村的女性观众有着特殊的不解之缘。鼓词虽男女老少咸宜，但当时的搜集者特别观察到“老太太们闷得发慌，大家凑集一点钱把他们请到她们的土炕侧边，唱几段给她们解解闷，也是常有的事”。瞎子唱曲也是这样，虽然“每逢唱瞎子戏的时候，不论男女都想去听，甚至于人数过多，将街道完全堵塞，当人人倾心去听的时候，那场所的秩序，也不用巡警们维持，即能安静得了不得”，但是搜集工作中，给予平教会工作者最大帮助的，还是村中女性。一位72岁的张老太太“学得唱曲最多，约有一百数十出，虽然因为年老健忘，而未能完全背诵，但在当时瞎子中，其所记得唱词仍为最多”，“又访得一位瞎妇人（刘银瑞，外号刘二蘑菇），其不仅竭尽所能地弹唱讲述，对于瞎子中许多隐瞒藏匿，也倾吐无遗”。

同样是扎根底层社会的民间文艺，接受同一块土壤，相近的受众人群，使得鼓词、瞎子戏与秧歌戏，在思想内容、形式上多有相似性。不过鼓词、瞎子戏在时人眼中更“等而下之”。例如鼓词的内容被认为“大部分是充满着荒谬、消极、畏缩、陈腐的思想”，文词不通、组织不佳、音韵不叶、淫艳秽亵处同样比比皆是。瞎子戏的唱词更是通俗鄙俚，多有露骨描写情欲相思的《叹烟花》《十三月盼情郎》《十爱情郎》，以及详细描摹妓女思春和受凌辱苦情的《妓女吃醋》《雁银壶》等“荤曲儿”。我们这里所要讨论的重点，首先是鼓词、瞎子戏在文句结

构的组织和表现形式上，与定州秧歌的互相影响。以下仅举两例：

定州秧歌与鼓词

定州秧歌《郭巨埋子》	鼓词《苦丁香》
老旦：忽听得耳旁叫了一声娘，无奈何睁开愁眉眼，原来是儿媳守着娘亲。吾也不想吃酸也不想吃辣，鼻子里闻着米汤香。眼前要有小米饭，为娘病好离了床，眼前没有小米饭，为娘一命见阎王。	老太太闻听把话讲："贤德儿媳听心上！为娘我把什么东西也不想用，二鼻孔一阵阵闻着你们人肉香。眼前要有人肉在，为娘当下离了床；眼前没有人肉在，准必我一死上望乡！"①

定州秧歌唱段与瞎子唱曲

定州秧歌《杨二舍化缘》	瞎子唱曲《小放牛》
杨二舍：小姐比作一锭金，因着没人拾来落江心。 王美蓉：为何见金你不拾？ 杨二舍：山又高来水又深。 王美蓉：山高也有人行路。 杨二舍：水深也有摆渡人。将金捡在我的手，我轻轻过上几十春。 王美蓉：道童儿比作一棵莲，长在江中以里边。 杨二舍：你为何见莲你不采？ 王美蓉：我脚下缺少一个采莲船。大船打上六十正，小船打上七十二。六十正七十二，那共合一百三十二。有朝一日船打好，金莲登船去采莲。将莲花采到我的手，轻轻过上几十年。 杨二舍：小姐比作一树梨，你青枝绿叶长得齐。 王美蓉：我长得齐来长得齐，我叫你摸不着梨儿你干着急。 杨二舍：虽然说摸不着梨儿用，想必是有人看着梨。看梨的人儿回家用饭，手使砖瓦去抛梨。将梨儿抛在流平地，将梨儿捡在袍袖里。将梨儿拿在关王庙，	俏皮小伙去放牛，转离了家乡，一出门碰见了俊俏的大姑娘，这小孩生来嘴头算(损)，你年轻我年少，咱们二人配成双。 姑娘开言道，骂了一声无有羞的郎，我们小当家常常在家乡，小当家的有一点不好惹，他有一把东洋刀，明亮又堂堂。他有一把东洋刀，我有一个德国枪，我二人到一处，必定排战场，杀来杀去不分胜败，东洋刀要是失了手，小命儿见了阎王。 小命儿见阎王，那事也无妨，一到阴曹地府诉诉冤枉，阎君爷一见死得有点苦，差冤鬼到夜晚站在你身旁。 站在我身旁，那事也无妨，谁不知道我小当家的是用手樊着千张纸，鸡不叫狗不鸣，赶在你道旁上。 赶在我道旁上，那事也无妨，我变个小桑树长在你大门上，但等着大姑娘去采桑叶，小树枝一忽由，挑破你的红裤裆，撕破红裤裆，那事也无妨，谁不知小当家的他是个木匠，三锛子两斧子将你砍倒，退了皮撇了你，扔到你江海岸上。

定州秧歌《杨二舍化缘》	瞎子唱曲《小放牛》
经卷以上去描梨。将梨儿描在经卷上，我三三见儿去看梨。 王美蓉：你为什么光看你不用？ 杨二舍：我恐怕用了梨儿，我不得见梨。 王美蓉：你尽管吃来尽管用，这百年以后总是你的。道童儿比作一树桃，青枝绿叶长得漂。 杨二舍：长得漂，长得漂，我叫你干着急来摸不着。 王美蓉：虽然说摸不着桃儿用，莫非有人他看着桃。看桃的人儿回家用饭，怀抱树身我摇上几摇。将桃儿摇在流平地，袖儿拾来汗巾包。将桃儿包在绣楼上，拿一个线本儿把桃儿描。把桃儿描在襟册上，三三见儿把你瞧。 杨二舍：为何瞧着你不用？ 王美蓉：我怕一嘴用了再瞧也瞧不着。 杨二舍：尽管吃，尽管用，百年以后给你放着。小姐比作四根弦，怀抱琵琶我懒得弹。 王美蓉：怀抱琵琶为何不弹唱？ 杨二舍：我恐怕弹断了紫金弦。 王美蓉：你尽管弹来尽管唱，你要是弹断了弦王美蓉我花钱给你接上。 ……	扔到了江海岸上，那事也无妨，我变个小鲤鱼常常来住江，但等着大姑娘去把衣裳洗，小鲤鱼一蹿翅，飞到你胳膊腕上。 飞在了胳膊腕上，那事也无妨，谁不知小当家的他是个打鱼的郎，三网两网将你打住，退了你的鳞吃了你的肉，喝了你的鲜鱼汤。 退了我的鳞吃了我汤，那事也无妨，我有个小鱼刺扎在嗓子上，我叫你上也上不来，下也下不去，不叫你疼来干叫你痒痒。 干叫我痒痒，那事也无妨，谁不知小当家的他会开药方，一副热药将你打下，小肚子一咕噜，扔在你臭茅房。 扔在我臭茅房，那事也无妨，我变个小蜜蜂爬在茅房墙，但等着大姑娘前去解手，小蜜蜂一翁伶落在你的花心上。 落在花心上，那事也无妨，谁不知小当家的有个黑缨儿枪，黑缨儿枪上挂着两个流星，用枪扎你要不怕，流星将你绑。 流星将我绑，那事也无妨，我败中要取胜，花心里边藏，我在你花心内连扎带咬，我叫你合也合不上，张也不能张。 你叫我不能张，那事也无妨，恼一恼我小便开了扬子江，好一似开口子发了大江，冲到你外国地，不教你回中央。只说的那伙子无言答对，牵起水牛儿回了家乡，回到家乡身得了相思病，到夜晚睡不着觉，梦中盼想姑娘。①

从第一个例子可以看出，鼓词与定州秧歌之间存在着“套语”程式的密切共享运用。第二个例子都是青年男女间关于性爱的隐语，一个是两心有意、互诉衷肠，一个是郎勾妾恼、打情骂俏。一个顺，一个顶，但都采取了连环作喻、顶针对句的形式，节奏明快紧凑，音节琅琅，易于演唱，在风格和结构上，都有异曲同工处。俗曲、民间小调、秧歌戏等民间艺术本就同源共生，形式相近不足为奇，但它们在定州这片土地上也有更切实的交流。以我们提到过的《刘玉兰上庙》中杨南唱书情节为例。说过散段，杨南开始唱道：“开书先说哪一个，先说张彩姐公堂把鞋登。公堂穿上红绣鞋，搭救公子出了京。公堂穿不上红绣鞋，一律下

到南监中。”这正是定州秧歌经典传统戏《借当》中公堂试鞋一段。唱着秧歌戏经典桥段的瞎子唱曲，构成了另一出秧歌戏的“戏中戏”情节，大约可以旁证秧歌与瞎子戏除了语言形式和组织结构上的相似，也确实存在“互哺”的关联吧。

以上较多谈的是秧歌与本地其他艺术的相似性关联，而关于这些艺术形式的差异，除了在舞台经济与耗费程度、艺术格调方面鄙俗露骨的程度不同之外，它们在观念表达上也还有一些立场侧重的不同。比之秧歌，定州鼓词中忠孝节义的宣传明显更多，当地较为有名的鼓词篇目有《苦丁香》《西厢》《卖油郎独占花魁》《回窑辨踪》《出潼关》《单刀会》《鲁达拳打镇关西》《吕洞宾带酒岳阳楼》《韩湘子度林英》《打黄狼》等。除了忠臣义士、英雄豪侠的登场远多于秧歌戏，女性为主角的鼓词中，虽饱受偏心婆婆虐待仍能割肉孝亲的丁香、为救秦琼出关取义自尽的歌妓张紫燕、为修仙丈夫空房守贞多年终得道的名门之女林英等偏于“正统”的形象，在比重分量上也比较突出，教谕的功能似明显强于更多站在弱势年轻女性立场并对其更大胆自主行为亦多持支持鼓励态度的定州秧歌。这也可以解释为什么同是“眼光向下”、“走向民间”致力于民众启蒙的平教会现代知识分子，对于定州的秧歌和鼓词，会有着不一样的评价倾向。他们更加认同赞扬前者是“未经采掘的宝藏”、“未经雕琢的璞玉”和“极好的农民文学”，“虽有欠妥的地方”，但“并没理会甚么了不得的不良影响”；而批评鼓词“大部分充满着荒谬、消极、畏缩、陈腐的思想：痛恨土劣贪污而又无如之何，只梦想着严正的清官出世；希望恋爱自由，而又不能解脱旧礼教的束缚，也只梦想着月老来成全好事；事到穷时则听命于鬼神，或自安于命运；被压迫到了极点，也只有可怜的哀吟，没有悲壮的挣扎”。

鼓词说书的传统源远流长，唐代僧众的道场讲经是我们今天可追溯的一个重要历史阶段，在其后的岁月中，虽走上不断娱乐化、商业化、通俗化的“下行”道路，但是在漫长封建社会中相对处于信息传递末梢的闭塞乡间，民间说书作为文化、信息、话语资源的拥有者，仍或多或少

被视作有教化意义的“木铎遗风”。为实现“上情下达”“管摄人心”的信息传递和社会管理，官府与民间说书人多有合作的现象，也曾切实赋予了说书宣教功能，这可能是造成鼓词与秧歌立场倾向差异的历史原因。不过，鼓词与秧歌的“对立”倾向，并不是单一性事件，在同时期定州流行的歌谣中也有体现。20世纪30年代，中华平民教育促进会的知识分子关注到定州当地盛行的三百余首歌谣并做了辑录，《定县歌谣选》成为继《定县秧歌选》《定县大鼓词选》后第三部集印的当地民间文艺，李景汉的《定县社会调查》也选录了最流行、最有代表性的三十余首。在童谣（摇篮哄睡歌、儿童游戏唱歌等）、“说反话”的逗趣歌、祈福除厄的歌谣（如求雨歌、夜哭郎谣等）、农谚歌谣几大类之外，还有一类是聚焦于对家庭生活关系的反映。在这一类歌谣中，集中大量出现了对“娶了媳妇忘了娘”的不孝子以及好吃懒做不贤媳的讽刺，相比定州秧歌多塑造苦命贤媳形象、多站在媳妇立场哭诉婆婆虐待而极少见婆婆受欺侮题材，也形成了立场和态度上较鲜明的对照。

在不同文艺形式的功能与叙事传统差异之外，是否还有其他的原因可以解释这种在同一地区不同民间文艺中呈现出的立场“对立”现象呢？席征庸在征集鼓词中的一个发现，为我们提供了一个新的角度：

> 记录到一个把钟头便休息一会，相与谈说关于卖唱的事，如怎样吸引观众，怎样敛钱之类的问题。在这些谈话中我听来许多关于卖唱的知识，比如在老太太多的场合中，最好是演唱儿媳不好，女儿被虐待的故事，准保使她们十分满意；在青年妇女面前，那又以演唱妯娌不和，婆母和小姑刁恶的故事为最合适。才子佳人的故事，妇女们都很喜欢听。但男人们却愿听带着英雄色彩的侠义故事，以及包公案式的清官图。由于生活之不同，而爱好亦大异其趣。

这段话提到鼓词的诸多受众群体，头一个便是“老太太多的场合”。如前所述，经常将唱鼓词者请至炕头唱几段“解解闷”的老太太，是定州鼓词最“顽固”的拥趸。与此相关，歌谣研究者董作宾也在20世纪30年代后期有过一个较为宏观的观察，即“三十岁以下的人，受过学校教育的，无论男女，都已不会唱歌谣了，能记得几首歌谣而吟哦上口的，多数是四十以上的妇女，再过上二三十年，歌谣便成为一种‘绝学’了”。可

见，歌谣的传承者和受众群也以中老年女性为主。而上面引文中“在青年妇女面前，那又以演唱妯娌不和，婆母与小姑刁恶的故事为最合适”的语句，亦从反面提示了我们，同为女性钟爱的民间文艺，秧歌戏观念相对鼓词、歌谣的更为“激进”，是否正与其受众中年轻女性群体比重更大有关呢？秧歌戏的组织虽然要更费些周章，然而它的热闹，它的声色，它作为乡村年节盛事展开的公共空间、它的狂欢与释放……无疑对于生命力更健旺的青年女性有着更强的吸引力。相比而言，语言更为露骨的“瞎子戏”，又因为性的意味过于浓烈，主要面对的观众是村中已经结了婚、上了年纪，忌惮较少，所谓“有权利当众开带‘色’的玩笑”的那部分人群；再加上它是残疾人作为谋生手段的乞讨“贱业”，年轻女性若聚众观看不仅会顾忌甚多，而且不那么“名正言顺”，这些都导致了她们更多地投向本地秧歌的怀抱，造成了定州秧歌戏庞大的年轻女性观众群体。反过来，受众的好恶又进一步影响甚至引领了秧歌的表达，使其愈加投观众之所好，如是循环，不断吸引着乡村更多年轻女性的定州秧歌也获得了持续性的活力，能够超越鼓词说书瞎子戏等其他民间文艺，成为当地更为稳定、更引人注目、更具有代表性的文化事象。

第二节 奇女入乡：传奇女性形象的剧种间对照

定州秧歌有着大量外借、移植的剧目题材，因此其着力塑造、多彩纷呈的女主人公们，也有很多并非土生土长，其中不乏古典文学中的经典奇女子形象。不过，当奇女走入定州这块乡间土地后，都或多或少“入乡随俗”，换上了另一副容颜，不仅不同于原著的“来时路”，而且与呈现于其他一些剧种舞台之上的同题形象也大异其趣。

在第三章中，我们已经重点分析过了定州秧歌中的祝英台和赵金姐（京娘）。梁祝故事据说源自东晋，经由初唐梁载言《十道四蕃志》“义妇祝英台与梁山伯同冢”、晚唐张读《宣室志》、多已散佚的元杂剧、明传奇、各地同题材说唱、宝卷，以及以宝卷为祖本的绍兴文戏《梁祝》和后来经典化的越剧名剧一线发展而来，于是一个不让须眉、大胆追求人生价值与自由爱情并为之献身的奇女子形象，日益清晰起来，放射出逼人光华。但是在定州秧歌中，祝英台却是一个被虚荣的父母逼着冒充男儿去上学的、自我价值感极低的厌学女子。糅合了宋人笔记以及宋赵普《飞龙记》等文献而成、辑于明代冯梦龙编纂之《警世通言》的赵匡胤千里送京娘故事，在昆曲中是经典名剧，塑造了一对传颂千古的好男好女。可是因为爱慕真英雄而情根深种的京娘，在定州秧歌里变成了因看见匡胤头顶现真龙而后悔“要知道他是真龙天子，不该跟他拜弟兄”的势利女子；匡胤忍情亦并非出于道义自律，他在旅途中还有深夜照容之举——“要知金妹长得好，就该跟她把亲成。有心上前交配了，想起三星庙里把誓明”。可知二人的“止于礼”，“并不是因为他们品格好”，实在是因为忌惮最初在三星庙结拜兄妹所发下的毒誓的缘故（“路途以上我要存歹意，准被天打五雷轰/若是路途我起歹意，三尺白绫丧残生”）。这出戏的意义，也就变成了“迷信对于人类行为实在是很

有束缚的力量”。类似的较为明显的改写，还有从“二堂舍子”的大义之母到自私偏心、因为“妇道人们身份浅”而受刘彦昌激将哄骗，赌气失算才舍出亲生的《反堂》中的夫人王桂英，等等。

总体来说，这些外来的奇女在入乡随俗后，都褪去光环，成为街巷之中可供人说长论短的乡里乡亲，性格上也具有了更为粗朴的田野之气。即便是秧歌戏中那为数极少的几个女英雄形象，得到展现的也并非是战场上的英武豪侠。观星的佘太君如同神婆，孤身犯险搭救兄长的杨八姐一路行来，看见少妇哺乳、妇孺打架，都兴味不凡，如拾金的花子般口中俗谣不断（《佘太君观星》/《杨八姐剃头》）。三休三请樊梨花的传奇故事，成了佐证姑嫂相处老大难这一“刻板印象”的泼妇斗嘴骂街（《薛金莲骂城》）。更不用说《金砖记》中叫骂使唤学生为自己干活、灌醉英台脱衣验身、替观众满足了一把窥私欲的师母，在同窗生活更是在共同的体力劳动中结下同心的山伯与英台（“往日打水代我打，今日打水替我担，日后回到我家下，俺二人配就姻缘”），与穷姐妹们和久别丈夫说起话来村言村语脏口不断的相府千金王宝钏……比照更流行、更精致，也往往与人“先入为主”印象的大剧种，我们很容易把小戏中的人物形象作为“解构”“去经典化”的鲜活例子。不过，今日最具影响力的大剧种版本，又何尝不是“历炼”之结晶。仍以《梁祝》为例，虽然今天的越剧、京剧等剧种名剧，皆淡化了民间传说中一些色情、迷信的成分，“删净了对梁祝同窗三年的‘非常情境’中细枝末节的想象，并随时注意修正和打磨梁祝的‘美好形象’；另一方面，强化了悲剧性，将悲剧根源由本来机缘错失的偶然性，归结为‘封建压迫’的必然性”，但是，“女扮男装”作为此剧最动人的“戏核儿”，毕竟在各种改编中都得以保留，不如此则梁祝故事难以成立，更难以深入人心。从这个角度说，定州秧歌抓住乔装这个核儿不吝篇幅大做文章，又是设计验身又是同床立砖的大量细节，正是进一步放大了戏曲中那种基础性的趣味和关注。今天，也有一些戏曲团体在对《梁祝》故事重新演绎时，又有意识地“磨”去一些“戏改”的处理，细致聚焦、放大对于性别传奇的刻画以夺

人耳目。如此看来，民间小戏中的形象塑造，不一定是“解构”，而可能更是“原型”。虽然从整体上说，定州秧歌中这些经典女性形象相比最家喻户晓的“样板”版本，不那么光彩夺目，多少可以用来佐证前近代社会男权意识形态下对于女性的矮化、抑制性想象，但是另一方面，当高高在上的巾帼楷模和英雄成为可供评头论足、说短道长的乡里乡亲时，评述戏文、评述他人的话语空间便也在不经意间更加顺畅无碍地向评述和表达者自身打开。而话题一旦打开，正如我们在前一章论述过的，更多更丰富的阐释、解读的可能性，便于此生长出来。



附：剧种间关联与对照的两个案例

一、《坐楼杀惜》的表演分析

《坐楼杀惜》（《宋江杀楼》）：贾登科饰宋江，宋文川饰婆惜（定州市 文联提供）

以上所论秧歌小戏与其他剧种同题剧目的对比，主要是从整体风格和比较宏观的人物性格特征来分析的。接下来，我们将结合《坐楼杀惜》这个例子，谈一谈秧歌如何通过与其他剧种不同的舞台表演手段，完成具有本剧种特点的人物形象（尤其是女性形象）塑造。

众所周知，今天的《坐楼杀惜》出自《水浒传》，明代吴江许自昌截取小说中自晁盖等人智取生辰纲至宋江上梁山“小聚义”一段，又新添婆惜魂灵“活捉”张文远后事，编成《水浒记》，其中宋江与婆惜事尤为戏场擅演，《借茶》《刘唐》《拾巾》《前诱》《后诱》《杀惜》《活捉》等皆是昆曲常演的折子戏。今日，川剧、徽剧、汉剧、湘剧、秦腔、晋剧、河北梆子、滇剧、楚剧、豫剧等各大剧种中，皆有以“坐楼杀惜”为核心情节的剧目，但最为知名的要算京剧。《坐楼杀惜》是京剧中有名的生旦对戏，谭鑫培、余叔岩、马连良、周信芳等艺术家分别塑造了熠熠生辉的谭派、余派、马派、麒派宋江，擅演此剧的老生演员还有刘鸿声、罗小宝、吴铁庵、贯大元、杨宝忠、谭富英、安舒元、贯盛习、高庆奎、雷喜福等。当代舞台上较为多见的，是自20世纪50年代，由周信芳加以整理而形成的麒派《坐楼杀惜》，后来又有阿甲等京剧界著名导演对这出戏的人物心理展现和舞台表演给予不断的丰富和打磨。京剧舞台上的阎婆惜属于花旦本工，曾被田桂凤、路三宝、荀慧生、小翠花、芙蓉草、赵晓岚、陈永玲、童芷苓、李玉茹、吴素秋等名家演绎，著名学者、剧坛耆宿吴小如先生认为小翠花兼采田、路之长，

半世纪以来堪称独步，而当代演员中，要以童芷苓最为出色。汇聚了诸多名家前赴后继倾心浇灌的心血，这个经典“坏女人”如一朵别致的野花，风姿摇曳、活色生香到如今。在日新月异的时代，更年轻的戏曲人依然在挖掘、阐释这个女性复杂的人性与戏剧张力，寄予了她更多的理解与同情。

定州秧歌中的《坐楼杀惜》是形成于20世纪30年代之前的传统戏（秧歌中婆惜名“玉仙”），其情节关目与京剧《坐楼杀惜》几乎一样，但是表演风格和人物形象又有很大不同，旦角的戏份也更重一些。相比较周信芳、童芷苓等艺术家在教演此戏时往往提到的，应避免“一道汤”地表演阎婆惜，秧歌的表演无疑是相对粗糙和单一的，拿最为出色的京剧大家的表演，与非职业的民间小戏演员的表演作比较，自然也并不公平。但是这其中也有一些并不能简单归于艺术品级高低、精粗的原因，是值得我们予以注意的：比如关于阎婆惜这一人物，秧歌与现今流行京剧本有着不同理解，某些不同的演法、调度既是不同剧种表演风格的差异，也与这种不同的理解有关；同时，秧歌中可能也保留了其他剧种改良前的早期演法（例如20世纪30年代《秧歌选》中记载的“玉仙抱文远接吻，腿攀文远身上，文远手提玉仙之足，玉仙手（绕）文远之颈”的交欢场景，玉仙被刺临死时“口含红水，喷了公明一脸”等早期演法），具有一定的舞台史料价值。

具体说来，关于阎婆惜这一人物的基本设定，虽然在秧歌与京剧中，她都是被母亲送与恩公宋江的外室，但秧歌中格外突出了两点：其一，不同于原著中本是东京行院中人、自小唱曲为生的“酒色娼妓”，秧歌中的婆惜（玉仙）出自贫寒苦力人家，原籍山西洪洞（也是定州百姓自认的“原乡”），只因“洪洞那年遭荒旱，连着三年没有收成。看着洪洞难存站，举家逃难到郓城。来到郓城无处住，小店以里把身容。我爹挑桶大街卖水，我妈妈挎竹篮给人缝穷（当地方言）。爹爹服不了郓城的水，小店以里寒病生。寒病生了三个月，粘汗没出归阴城。那时我爹下世去，没银钱买棺材葬埋尸灵。我妈妈她生来多伶俐，把玉仙我拉到

大街中，双膝跪倒大街上，尊声好汉爷爷你们听。如有人舍银三五两，久后玉仙不许别人名”，这才与仗义疏财的宋江结缘。另外，今天秧歌舞台上也有对婆惜为母亲献寿做衣的大段“半实物”做功表现，显示演员技巧的同时，也展现出这是一个能干会做的婆惜。其二，不同于原著中单身汉宋江因媒婆和众好友撮合，被动收下婆惜的情节，秧歌中的宋江本有妻室，与婆惜的露水姻缘变成了贪恋野花、引起公愤之举。故而剧中婆惜、宋江多处有“他为娶我给我盖下乌龙院，他为娶我盖下了北楼庭。他为娶我得罪了他的那亲娘舅，他还为娶我，抓脚儿夫妻两离蹬”、“我为她得罪了亲娘舅，我为她得罪了众宾朋，我为她二老堂前不能行孝，我为她恩爱的夫妻两离分”等唱词。而阎婆惜之所以交张文远，戏中点明也并非是宋江不解风情不近女色，而是他恼于婆惜的“野花”身份。如开场婆惜自道所唱：“那一天宋公明吃醉酒，他到北楼撒酒疯。骂声婊子长来婊子短，还骂我下贱之人没有情。他不该抓破我的脸，青丝一抓乱哄哄。就从那天打骂了我，我眼中没有他宋公明。到如今结交下张文远，我跟公明绝交情。”直到《杀惜》两人五更对唱时，阎婆惜还有一段唱段“要吃饭来家常饭，要穿衣来粗布衣。家常饭，粗布衣，知冷知热的结发夫妻。别看野花待你好，临死埋不到你家坟里。家花红，野花红，家花野花一般同。家花将来生贵子，贪恋野花落场空”，自比野花，体现水性杨花破罐子破摔的同时，又成了教谕化身，点明宋江困境由来，盖在“贪恋野花”。据传一些老戏的演法，确曾把宋江杀惜处理成嫖客情杀，以投观众所好。秧歌或正体现了这种老的“人设”与演法的遗存，而婆惜贫苦人家“小三上位”的设定，既有利于发挥秧歌旦角特有的泼蛮村俗表演风格，也将婆惜更鲜明地置于了道德、伦理批判的靶心。

再来看剧中一些重点场景的表演。这出戏在各剧种中，都是唱做兼重，做功尤其突出的。就京剧中的阎婆惜一角而言，采用京白，表演灵动，收放自如，动作较为生活化，但松而不懈，内有筋骨。主要体现艺术功力之处，在于作为矛盾的主动方，以符合人物心理的急缓有致的节

奏，赋予表演层次，令人信服地推动剧情和冲突一步步至再无回旋余地、不可调解的高潮。其中如“二扔”“三逼”几处表演堪称点睛关键。“二扔”，是《坐楼》中的扔绣鞋和《杀惜》中的扔招文袋。两处动作都要“脆”，但“脆”中内涵又不一样，前者是宋江挑起话头要看婆惜手中正绣的鞋，婆惜懒得搭理，故意找茬挑了一番手脸不净的歪理后，斜着眼随手将绣鞋扔出，把对宋江的百般瞧不上毫无掩藏地做在明面上，令人观之便可设身处地体会到宋江此刻的尴尬。而扔还招文袋给宋江时，虽也是难掩不屑讨厌之情，但毕竟意图利用手中筹码做下一步的计较，婆惜这一扔，不再是懒得搭理，而是对于宋江的反应心有期待，心思是牵在那一侧宋江处的。在秧歌中，这“二扔”也值得说道。扔绣鞋处，秧歌有个极大的身段，伴随着“给你看！看！看！”的道白，婆惜高持绣鞋各往左右挥舞摔打一次，在最后一声“看”中高高跳起，将绣鞋迎头砸下，咬牙切齿，与京剧冷语冰人的举重若轻相比，表现出气急败坏的暴怒。之所以如此，因其与此前的表演情绪相连贯，婆惜被突然而至的宋江打断好事，匆忙穿衣整妆出来开门，京剧中婆惜此时是有所顾忌、心虚理亏的，因此“当宋江进了乌龙院，对阎惜姣一看，阎惜姣怕头发乱了，就摸摸头；宋江再朝她身上一看，她又担心衣裳不整齐，赶紧拉拉衣裳，脸上极不自然地一笑，这是僵笑，皮笑肉不笑，老动嘴角，眼睛在窥视宋江的反应”。秧歌中，婆惜和张文远是披散着头发、衣衫不整地从内室跑出的，有大段时间表现婆惜在舞台上如何慌张地穿衣挽发，张文远如何慌不择路。在这段表演过程中，婆惜的情绪由最初的慌乱不定发展为好事被搅得恼羞成怒、愤恨不止，此处唱段以ing为尾韵，正合饰演婆惜的演员咬着牙根唱出。带着这样的情绪，演员下楼时也配以一个很特别的“反常规”大身段，即咬着牙低头提裙迈大步跑跳数步，重重地用脚底板砸着舞台以示其下楼时的怒气，这样泼狠而非心虚的婆惜，做出砸鞋之举，也不算唐突。

相比较而言，秧歌中扔招文袋处，婆惜因心中有所凭仗和计划，动作处理比较平易稳当一些，但抡圆了扔在宋江身后的动作，比起京剧还

是更为饱满激烈。总体而言，秧歌剧整体的情绪饱和度高于京剧，节奏的起伏跌宕则不太讲究，这也表现在更为重头的“三逼”一段中。京剧的“三逼”（逼写休书，逼嫁文远，逼打手印），以阎婆惜三次“下楼睡觉”的威胁和数次“你给我写”的厉声催逼连贯起来，但又次次不同，不仅三次威胁从轻松笃定拿着劲儿到“图穷匕见”越发狠绝，中间还有一跃跳上椅子盘坐这样的大身段处理以示情绪发展的不同阶段。手印打好二人不约而同抢休书这一下，从急促到停顿的快速节奏转换，也是极其精彩的小细节。秧歌中的“三逼”实为“三约”，婆惜约定宋江答允此生不再上北楼、不许为自己与他人相好吃醋，以及写下休书任嫁文远，并以三次“不应拉倒”“我告辞了”相威胁。这“三约”看似与“三逼”差别不大，但其实在关系上并没有形成那么紧密的逻辑联系和程度的递进，因此对于演员来说，也比较难以获得借由重复递进而形成的层次感。加上秧歌表演比较粗朴外化，大开大合，大喜大悲，长于淋漓宣泄，对于细腻复杂心理的捕捉和精巧展现并不擅长，“三约”呈现出的从婆惜激怒到宋江忍让的情绪重复，相似度较高，更近于剧情程式套路的堆叠，心理势能的累积铺垫则显得不那么充分。

说是“三逼”，在屡经打磨的京剧舞台上，其实至少是“四逼”，这最后一逼呈现出的是绝对的命运到来前的短暂而令人惊惧的寂静，宜作近景特写观。婆惜被怒不可遏的宋江一把扽住衣领，与其贴身对峙，心里已有不祥之感，嘴头却还是惯性地硬着：“你要打我吗？（我……不不不……打你）你要骂我吗？（我……不不不……打你）不打我不骂我，难道你还敢拿把刀杀了我吗？”最后一句带着颤音，“杀”字出口，虽语调翻高，吐字的字头却犹豫含混，透出极端心虚。婆惜的“作死”正体现在这一句的色厉内荏之中。说出这句，她恐怕自己也预感到，她这不仅是在逼宋江，也是在把自己无可挽回地逼上绝路了。这是一种典型的热戏冷演、以静写动。极少的语言，两人间相对静态的对峙，于冷峻中灼人，引出并衬托了接下来的打斗动作。秧歌中，这一段丰富的内心戏是缺如的：婆惜得到休书仍不归还梁山书信，且以上公堂为要挟，宋

江同样怒火中烧，同样一把扽过婆惜，经过一个极短暂的动作停顿画面（婆惜耷拉着双臂，瞠目张口面如死灰表示出紧张虚弱），迅即就进入了打斗躲闪的程序。值得一提的是，秧歌戏于此处还有一个比较特别的调度，那就是设了一个短暂的换场：婆惜惊慌跑下下场口，宋江持刀追下，随即再次从上场口追赶跑出时，婆惜已脱下衫裙，换上白色腰包。按照戏情，如此紧张的追杀打斗中自然是不可能停下换装的，不过以脱衣改换腰包来暗示婆惜逃跑撕扯中的衣冠不整、狼狈不堪，且因秧歌中的婆惜并无水袖，穿上腰包与两手相系，于疾走间上下翻飞的动态，对于表演相对粗放浓重的秧歌来说，也有一定提示戏剧场面、补充舞台效果的作用。

类似的在节奏、冷热上表演处理的不同，还体现在其他不少地方，例如婆惜念信一段。当前流行京剧版本中，婆惜始认“晁”字为“兆”字，后发觉念错自我解嘲一笑，继而大惊，是剧情发生一次转折之前的缓冲，效果很好。但秧歌中则是直接拾起就念，以一段词句相对工整、节奏顶卯紧凑、唱来显得厉害有狠劲儿的唱段交待书信内容。总而言之，在一些比较精致大戏中，如很多著名艺术家思考和实践中体现出的，阎婆惜这样一个可恨又可怜的独特复杂的女性形象，为他们提出了演人物而不是演行当的更高要求，须借助更为深入的内心体验和更为细致的外化表情（例如生气厌恶需分冷热；笑分假笑、僵笑、冷笑、讥笑、谄笑、媚笑、狠笑、造作之笑、自我解嘲的笑等多种）；但秧歌小戏的表演风格则是黑白分明，类型化特点更为突出，辅以“狠”“真”的咬字特点，抓住淫荡泼妇之“恨”与“豪杰”之“恨”两点，在鲜明和浓烈上做足文章。

长期以来，定州秧歌的表演借鉴了京剧、梆子等很多大戏的功法，在此剧中，宋江表示愤怒的抖髯、甩髯、抄髯等髯口功，与京剧中是非常相似的。不过，今天秧歌舞台上演此剧，又多有为京剧舞台上难见的演法。此处亦就宋江人物形象，略补充一二。秧歌中《杀惜》一场，宋江与婆惜对坐而眠时，脱去外罩深色褶子，内穿扎着大带的素白箭衣，

并不脱方巾，天明下楼时仅将褶子搭在臂上。自宋江发觉失落招文袋返身乌龙院至结尾，其妆扮都是甩发和白色箭衣大带，上场便是一段跪地甩发，表现宋江失落公文包的惊骇情急之状。从戏情上来说，自县衙大堂值更而返的宋押司，即便再心惊失措，也断不该如此衣冠不整，沿途遗人口舌。而身为刀笔小吏的文士，着箭衣扎大带这种带有武将感的服饰，也不符合原著身份。然而，秧歌戏中宋江的“人设”，始终是以“豪杰”自命自认，挺拔英武，不同于原著中性格更为复杂畏缩的“宋押司”。同时，在秧歌中，“豪杰”宋江不仅有最后忍无可忍的爆发和大调度的打斗，此前还有跪地磕头口唤亲娘向婆惜求讨反书的场景，这一场景如此极端、极致，以至令人觉得并不那么合于宋江这一具体人物，但却是易为乡民所理解的常人难以承受之辱，何况豪杰。虽然没有细腻丰厚的心理酝酿与铺垫，但豪杰身负这等侮辱，其愤、其恨之强烈也就无须多言了，而甩发正是各剧种中普遍用以表现豪杰之恨的激烈程式。从宋江其穿戴和表演程式并不那么恰当的使用中，我们亦可感受到秧歌小戏从乡间百姓易于、乐于接受的角度对于经典传奇人物最鲜明性格进行重新想象与加工提炼的民间立场，以及为抓住、突出、放大此最鲜明之处而不及其余的表演特点。

二、定州秧歌《白蛇传》的“源文本”

在秧歌小戏中，经由文本与表演层面的处理，绝大多数从经典文本中移植挪用而来的人物形象（尤其是女性形象），都被乡村百姓“拉回”了身边，更易理解，更“接地气”，鲜明粗直的剧目呈现，却更易于乡村公共话语空间的打开。与之相比，定州秧歌《白蛇传》恐怕是个特例。它典雅的文本特征在定州秧歌中可谓特立独行，甚至被追为正源；然而，早在20世纪30年代定州秧歌最繁盛的时候，在王宝钏、佘太君、祝英台、阎婆惜等人物经由鲜明朴实的舞台呈现而活跃于乡民们街谈巷议中的同时，秧歌“白蛇”却早早丧失了活性，“会唱的人已竟没有几个

了”。

定州秧歌《白蛇传》分为《出山》《上坟》《收青》《舟遇》《盗库》《订盟》《避吴》《夜语》《捉道》《端阳节》《求草雄黄山》《疗惊》《再访》《楼诱》《金山寺》《断桥》《腹婚》《炼塔》《塔叙》《拜塔》20折，每一折都有回目标题，且文辞雅丽，尤以《夜语》一折为最，仅援引此折头尾为证：

白蛇上：（引）帘波春锁，好景易纷情。（诗）金屋小篆烟霞轻，闲往香阶观月明。明月照耀花间露，好似娥眉雪积冰。奴家自与许郎迁居之后，业为市隐，亦足幽奇。问皇桥之遗迹，良人雅慕百鸾。效举案之齐眉，贱妾能师孟女。彼唱我随，式歌且舞。可谓及琴瑟之欢，遂于飞之愿矣。但是，记得别我道兄，下山以来，自临安到此，经历了多少风波，转瞬间不觉又是夏初天气，红尘中日子，过得真个好疾也！（唱）斜倚栏干暗思情，闲步香阶观月明，金鸡玉兔来往过，渐积时日月积成。月分四季为一岁，暗催光阴不久停。我自从出山整六载，相别我八拜同道兄，久入凡尘未回洞，不知何日归山中。……

白蛇尾声：重重履迹在莓苔，月会深情借艳开；

许仙接：酒面浮花应是喜，奇风含笑向楼台。

此折有引子，有尾声，唱念穿插安排井然，颇有文采，亦能用典，虽有文字牵强之处（如下划线几处），但就地方小戏而言，其风格的特立独行是毋庸讳言的。而且，在叙事一向朴实直接的定州秧歌中，居然有了这么一折赏月抒怀、无关剧情的文绉绉的闲笔，也着实奇怪。因此有人把此剧的作者归到了定州秧歌传说中的“戏祖”苏东坡身上，认为这是定州秧歌的“前身”——不同于“现在一般秧歌多淫词浪调”的文雅“苏秧歌”——的濒危遗存，当地老百姓也多乐于相信此说。

“白蛇”故事在我国民间流传已久，以宋话本为源头，有八百多年的历史，也连接起一长串的文本流变发展链条：明人《清平山堂话本》选辑《西湖三塔记》话本，明冯梦龙《警世通言》所辑《白娘子永镇雷峰塔》话本，明万历年间进入戏曲的传奇本（已佚的陈六龙《雷峰塔》传奇），清雍乾年间黄图珌看山阁刻本、梨园旧钞本（相传为昆丑陈嘉言父女演出本）与方成培水竹居本三种《雷峰塔》传奇，此外还有清代陈遇乾《义妖传》弹词和各种《白蛇宝卷》。宋明的文本中，白蛇形象

还多有着女妖色诱的负面色彩，法海地位不突出，悲剧性不强，要到梨园旧钞本为白蛇“洗白”，方成培本添加了今人所熟悉的《端阳》《求草》《水斗》《断桥》《合钵》等核心段落，如今最深入人心的白蛇故事才逐渐获得“完形”。本书无意考察《白蛇传》故事的演变轨迹，相关研究已有丰硕成果，亦不必笔者赘言。但我们至少可以由此粗粗判定，以定州秧歌《白蛇传》的故事规模、情节构成和人物设定，其形成必定是有清以来之事，这个“成果”，宋代的苏东坡是无力去“抢”的。

在《定县秧歌选》的绪论中，关于这一问题也有着前后矛盾的表述，一方面与“苏秧歌”传说相呼应——“据老人说，从前的秧歌比较现在的文雅，自前清以来，秧歌的腔调、辞句和表演日趋于粗俗淫荡”；另一方面又说“至于《薛金莲骂城》《关王庙》《坐楼杀惜》《庄周扇坟》《白蛇传》这五出是本着大戏重编的秧歌”。而后一个表述，应当是更接近于真相的。事实上，只要对比清代方成培的《雷峰塔》传奇，我们就不难发现定州秧歌的《白蛇传》不仅在出目结构上是其缩减本，在具体的文章内容上也几乎是前者的照搬。我们不妨也抽出《雷峰塔》传奇的第十三出《夜话》之头尾，比照前引之秧歌《夜语》部分，便不难分判，而前引段落中那些牵强难解的文字，也得到了实为“方本”之讹误的合理解释：

【越调引子·霜蕉叶】【霜天晓角】（旦上）帘波窗琐，桂影纷纷堕。【金蕉叶】是事芳心可可，恁无端临风感多。

【调笑令】罗袖，罗袖，又值清和时候。金猊小篆烟轻，闲望空阶月明。明月，明月，好似峨眉积雪。奴家自与许郎迁居之后，聊为市隐，亦足幽栖。问皋桥之遗迹，良人雅慕伯鸾；效举案之齐眉，贱妾能师孟女。彼唱我随，式歌且舞，可谓极琴瑟之欢，遂于飞之愿矣。但是记得别我道兄下山，自临安到此，经历多少风波，转瞬间不觉又是夏初天气，红尘中日子，真过得好疾也呵！ （行介）

【过曲·小桃红】亲裁团扇试宫罗，又一番新妆裹也，落尽残红，茂草成窠，（倚栏望月介）乌兔疾如梭。俺这里浸空庭滉金波，他那里洞门边云深锁也，自别了同道哥哥，旧山中光景竟如何？

……

【尾声】（旦）文书针线都休课，（生）照解语娇花一朵。（合）更同看清影团圞枕

上过。

（旦）重重履迹在莓苔（李频），月会深情借艳开（陆龟蒙）。

（生）酒面浮花应是喜（白居易），倚风含笑向楼台（秦韬玉）。

定州秧歌《白蛇传》对于清人传奇的文本挪用情形，再次佐证了秧歌戏等繁盛于清末民初的地方小戏与明清以来昆曲传奇以及其他剧种资源之间广泛存在的影响承继关系。应当说，相比其他更多剧目仅限于题材与大体结构的参用，有清以来《白蛇传》民间文本的丰富，使得定州秧歌对这一题材的移植、重编也有具本可依，因此呈现出了与其他口传心授剧目不一样的典雅文本面貌。这也让我们可以判定，在定州秧歌早期的民间传承中，还有着一条虽然不具有代表性，但是仍切实存在的文字文本传承的脉络。传承的细节虽已难探究，但我们至少可以从这个例子中，对定州秧歌这样一个乡村地方小戏所具有的丰富多元面相，获得更深的认识。

余 论 乡村小戏的“现实主义”与戏剧现代性

闪耀着人性光辉、引领我们向上的永恒女性，是中华戏曲经典乃至古今中外的文艺作品中最动人的形象，而在中国近代以来新戏剧文化的兴起进程中，女性群体也发挥了不可小觑的作用。例如伴随着女性观众、读者群体的形成，在20世纪早期尤其是二三十年代的中国，大众传媒、大众文化的审美接受都发生了一系列变化。剧场中，无论是“看戏”取代“听戏”的视觉文化日益凸显，还是比起擅长表现宏大历史叙事的老生戏，更柔软、更娱人耳目的旦角、旦本戏的日益兴盛，都与当时观众群体中出现的新变化、新动力，有着密不可分的关系。不过，这些相对广为人知的事件，主要发生在都市女性群体和处于都市商业环境中的剧种之中。与之相比，乡村女性之于地方小戏的能动意义，似乎还是一个有待阐发的话题。无疑，在精英“载道”观的“高台教化”中，她们是被作为某种类型化“对象”进行书写并在现实中施加训诫的客体，然而，她们同时也是借由小戏进行道德探索、寻求伦理困境的解决和自我抒写的主体。她们处于最为深重的压抑中，却并不沉默，而是以自己的方式成为参与中国基层乡村社会运转的不可或缺的能动者。在她们的被动与能动交织缠绕中体现出的复杂深广的民众精神世界与民众生活，及其与民间、地方文艺之间所构成的复杂动态关系，可以为近代文学、艺术、文化史的某种主流既成概括和论述，提供可贵的丰富与补充。

所谓中国近代戏剧文化，或者说近代以来的新戏剧文化，当然并不仅仅指在都市的商业文化中发展起来的戏剧文化。虽然西学东渐、新旧

之争、文明的冲突交变标记了这个大时代最鲜明的面容特征，但同样于此时到来的乡土戏剧文化的高潮，向我们展示了“现代性”在中国社会发生的更具延续性、日常性的另一个面相。推而广之，我们知道中国的“新文学”以及“新文化”的形成，离不开知识人群体从边缘区域、乡村及海外向北京、上海、南京等都市流动和集聚的背景，“在大都市的背景中，故土的文化或者西洋的文化需要经过都市文化的过滤和洗礼才能被不同的人群所接受。都市文人的多元的乡土背景，也决定了单一的地方文化难以被人们普遍接受”。这是我们现代“普遍语言”和同样具有普遍性、同一性的“新文学”“新文化”发生的空间背景。同时始终内在于这一进程的，还有传统文化的深层血脉与现代中国经验之间的关联，中国错综复杂的包括民间接受在内的美学传统与西方模式（也是以西方模式标记的现代性）的张力等问题。忽视了这些去讨论中国文艺乃至中国社会的现代性问题，也就在成为某种“普世”发展模式的背书的同时，丧失了真正的“中国性”。

在中国近现代以来的主流文艺和历史叙述中，对于反压迫、反封建、革命斗争等社会政治经济现实基于经典摹访论的现实主义叙述，获得了“雄辩的和政治化的说服力”。但事实上，包含秧歌小戏在内的传统叙事、民间叙事和中国社会中广泛存在的诸多“亚文化”书写，虽然并不着力于以艺术客体模仿真实世界，却在追求情感共鸣与训诫教化的有效、探索揭示道德与处世原则等一系列诉求中，在展现出民众生存、生活世界中富于内在张力的伦理动态平衡和多样性需求的同时，亦影响、丰富了近代中国“现实主义”的主流书写，界定、延展了中国近代以来文艺“现实主义”的内涵。当代以传承保留传统戏为主体的民间小戏，或许早已从曾经“讲述咱老百姓自己的故事”的“栓老婆桩”，变成了遥远的“过去的故事”，但是它的当下境遇，也仍然为我们正在行进中的社会提供了某种具有更广阔内涵的“现实主义”的描摹，并提出了一系列问题。诚然，族权、父权与夫权的削弱，新的“代际交换”的逻辑对于传统文化中家长和老辈权威性的冲击与解构，“孝道”的世俗化，生活空间的

私人化，年轻一代从家庭生活到社会领域“自主权”甚至是“主导权”的全面获取，更加要求个人权利和个体解放的青年文化的兴起，性别平等思想与平权运动的日益展开与深入，女性家庭地位的上升，在推动浪漫爱情与婚姻自由方面“姑娘权力”的日益显明（以及人口性别比例的失调对这一点的激化）……这些在半个世纪以来突出发生的变化，与秧歌戏今日地位的衰落有着不可否认的联系，年轻一辈尤其是年轻的女性们歌哭寄情的现实针对性与对象感似乎正在渐渐丧失。但是，与男权逻辑同构的资本逻辑的大行其道，以及与之相关的乡土社会“空心化”、妇孺老弱留守等“新”危机和问题的亟待解决，都提醒着我们远没有从那种结构性的压迫下全身逃脱，在这种情形下，民间小戏那曾经富蕴的对于乡村民众具有极大感召力的日常而柔韧的势能，是否真的已经完全丧失了它的存在和利用价值？而女性文化与民间文艺的链接——那些曾经发生的与正在发生的种种或许粗陋、或许曲折隐微、或许混杂泥沙的表达，承载着“她们”的现实认知、历史想象与充盈心曲，是否还有可能作为一种富有生活实感的集体记忆与地方性知识，在进一步的发掘中启迪当下？

从某种角度而言，乡村社会中的女性文化曾是以秧歌小戏为代表的民间文艺兴旺发展的重要社会背景与动力。而后起现代化国家在现代化过程中的总体性文艺设计与实践，却有着不同的政治学、社会学动力：为了创造与现代民族国家相适应的文化统一性，“民族”“民间”“地方”的自己，也就是前近代的自己，理所当然地被认定为他者，不得不接受西欧的观点来改造自己，创造出新的“普遍性”；可是为了获得更广大中国人的自我认同，又需要在自我改造的过程中创造出新的民族性来。在百年间，这是贯穿中国思想文化领域的重大课题，直到今天仍未可轻言完成。如果说新中国文艺的创设实践因“民间”思维和力量的坚忍柔韧存在，而并未完全丧失延续性继承性的内在维度，那么随着关于“民族性”及其重要源泉“民间性”的认同因现实之变而愈加剧烈发生的持续性、整体性的变化——与在西欧以工业革命为转折点，人们对自然理解的转变体现为“人们更为强烈地意识到自己是生活在社会之中，而不再

是直面上帝的伦理存在”相类，今天的基层乡土也日益深处于由前近代伦理认同走向某种“去伦理化”的新历史意识的过渡期，新的文化普遍性与总体性的创设实践因之越发显现出其严峻的一面。反映在当下戏剧界尤其是戏曲舞台的创作中，其典型集中体现，或许正是受众定位上日益向所谓“中产”“小资”“文青”的聚焦与投其所好，主题上无从解决甚至无从言说的相对主义、虚无主义的盛行，以及艺术上徒重形式而那种真正鲜活的民间性的缺失。在这样的时代症候中，我们反观那些地位不高的地方小戏生存、发展、抗争的历史，不由生出一丝感动。尽管长期处于被压抑的“边缘”苦厄之中，但它在含混、复杂、多面、动态的发展中，却有一根体贴着民间“精魂”的不绝线索——一种“看似曲折、微茫却不竭向上的伦理传承、精神气脉与理想追求”，“以向真、向善、向上的具体实践方式，来回应社会变迁中的严酷压力及其精神坎陷的生活能量与生活政治”。面对着当下戏曲创演美学品格与受众定位上的“画地为牢”，对民间小戏的民众接受与伦理传承进行更审慎的审视与扬弃，重新召唤出其中的精魂，或许正是我们在民族戏剧现代化的进程中，觉知并超越时代文化症候的必经之路。在今日的“非遗”保护热潮中，人们更多的是对民间文艺进行艺术上的整理提炼，进行种种或具有历史考证价值或攀附史事与名人的溯源与“正名”工作，使它成为全社会男女老少的共同遗产，登堂入室，进校园、进讲堂。除此之外，如果从今日乡土社会、文化共同体“生态”建设的更大格局着眼，我们去关注与“非遗”曾经健旺的生命力息息相关的那些民俗、思想、社会土壤和动力并引以为资源，就不仅仅是一个“是否应当”的问题，而更关乎“如何可能”——如何使“非遗”回归人民性，和乡土重建富有活力的链接，重获现实对话能力？这一时代提出的问题，值得我们每个人去思考、去努力回应。

附 录 定州秧歌艺人与观众访谈录（2007—2017）

2007年5月初，趁当年北齐韩祖庙会之际（农历三月二十一日），笔者来到河北省定州市，居于翟城村晏阳初乡村建设学院。在定州本地人、时为中国人民大学博士研究生的郑清坡老师（现为河北大学历史学院教授）的向导下，进行了数日考察，其中多有与定州大秧歌相关的访谈。现择取其要，附于书后。为了最大程度地保留采访的原汁原味，除了错别字作了改正，其他基本保持原话。

访谈一

时间：**2007**年**5**月**5**日

地点：定州市翟城村晏阳初乡村建设学院

受访者：学院伙夫大爷（因大爷要求不具其名，以下简称伙）

访问者：江棘（以下简称江）

江：咱这里现在庙会还唱秧歌吗？

伙：不咋唱……有时候唱，打比方说红白喜事，谁家死了人，就民间组织，自个组织这么十个八个人。

江：那秧歌戏就从一开始到现在都没有变是吧？

伙：没变。

江：您还记得哪些戏？

伙：记不清了，我给你介绍两个人，他也会唱也会拉，过去晏阳初有个农夫歌，就是他录的。每天这个开饭时间就唱，学院有光盘，就咱们村叫韩砚科。岁数是75岁，精神可好了，吹拉弹唱基本都会。

江：农夫歌是用的秧歌里的调调吗？

伙：不是。

江：当时看秧歌是男的多还是女的多？

伙：老人们喜欢。从小一直都是老人爱看。女人多，老人多。这秧歌可有意思了。

江：什么地方有意思？

伙：五花八门什么都有！过去讲唱戏这戏是荤戏，有些词句老百姓比较封建，接受不了。

江：不是爱听吗，怎么接受不了？

伙：哎，有的接受不了（笑）。

江：是平常不敢说，听着戏里唱了就觉得特别好？

伙：对！他看戏戏里就给唱出来了，所以他就爱看……有不少打老婆骂孩子这样的戏。

江：北齐的庙会就是祭韩祖的吧？韩祖在咱这儿是不是特别有名？

伙：咱农村一是春天一是冬天，庙会多。韩祖相传是好几百年前，送荞麦种子的。

江：那庙会上秧歌戏是不是也是唱给韩祖的？

伙：不是不是。不是一个关系。

江：那您知道咱这儿秧歌是怎么来的吗？

伙：秧歌怎么来的我也闹不清……不是庙会唱得多。过去庙会唱秧歌，现在也不唱秧歌了，现在唱保定梆子。附近各县城都有剧团，有梆子、有评剧，但评剧剧团很少，梆子剧团多。前两年咱们村里有个庙会也唱河南豫剧，是从邯郸那边介绍过来的剧团。邯郸离河南近，受他们影响。

江：现在像您这样喜欢秧歌的为什么不再唱起来呢？

伙：眼看就要失传。“文化大革命”以后散的大概是，可能“文革”不让唱的原因，具体怎么我也不知道。像我小时候，十几岁的时候，咱们附近南边这个曹村，这个村比较小，但是在哪个村都有秧歌剧团的那时

候，这个村的秧歌剧团搞得特别好。咱们村上你要采访的话再给你介绍一个，咱们村的村主任他妈，叫俊果，是定州秧歌剧团名角，这个剧团一散以后，在城里住着，现在没事。她唱得好啊，让她唱一段。

江：是不是现在大家都看电视了……

伙：有原因，你打比方说，再好的电影喇叭一广播也没人看，全在家里看电视了。所以说电影在农村来讲拉不起来，原来那会儿没电视啊，电影一放好多人。

江：那现在老人想看秧歌怎么办？

伙：怎么办？没有嘛他一样活嘛。不吃饭活不了，不看戏可以活呀。

江：我听说这儿的人原来不爱听梆子就爱听秧歌。

伙：过去是。

江：是因为梆子没有秧歌听着过瘾？

伙：嗯，对，是，特别是首尾那个调，那个唱得带劲！哎呀，唱秧歌唱得呀，浑身发麻！……明天看庙带着照相机，看好你们的钱包，最多带十块二十，够你们零花的、吃的就行了，其他的啥都别带。

访谈二

时间：**2007**年**5**月**6**日上午

地点：定州市北齐村韩祖庙会戏台，河北梆子《蝴蝶杯》开演之前

受访者：男女观众若干

访问者：江棘、郑清坡（以下简称郑）

（一）与男性观众

江：原来看秧歌的人多不？

男：多啊！农村里有戏班，现在还有但少多了，基本不唱了。现在都看梆子了，梆子、老调……秧歌磁带都少了。现在听唱的就是录的，《三拜花堂》《安安送米》啥的。

江：原来秧歌火的时候，是不是都不大喜欢听这梆子？

男：嗯，也喜欢听梆子，问题也不大，也没事。

江：这都是外面请的剧团？是保定的？

男：这是沧州的。大秧歌早就不唱了，就是家里面小范围唱的，有老人的、红白喜事唱唱这个。

江：一般唱什么呀？唱老戏？

男：嗯，老戏呀！

江：全是老戏没新戏哈？

男：没，没新戏。

江：今天来看戏的好像都是老人，年轻人少。

男：年轻人他不看戏！他看不懂！年轻人连电视都不看，他一有空就玩儿了。

郑：我本地人都没听过秧歌。

男：你哪的？

郑：我清风店的。

男：清风店的啊。清风店以前也演过大秧歌知道不？

郑：我才多大呢（笑）。

男：田大水知道不？

郑：大三路那个？

男：嗯。

郑：我没有听过，我也是才知道。来赶这个庙会的，都是从方圆多远来的？

男：有北京来的，各地都有，最多的是本地，望都、安国都过来。

（补充：后又有另外两个男性观众插话，他们曾经唱过梆子、老调和丝弦。问起他们是否喜欢秧歌，他们说那个有什么好的，都是打老婆骂孩子的戏，不如梆子）

（二）与女性观众

郑：大妈，看戏呢？

女：我外村的，南齐。

郑：您平时爱看秧歌不？咱这还唱秧歌不？

女：老早散摊了，老早不唱了。辛兴（村）那儿还有的唱的，那里好唱……

郑：大妈高寿啊？

女：你猜？

郑：我猜60。

女：比这大，我70多了！当时全是大秧歌，老人都喜欢看大秧歌。

江：是男的更喜欢看秧歌，还是女的更喜欢看？

女：女的，嗯。也有女的唱的。还搭戏台子夺集，做买卖的，一唱戏来的人就多。当年那秧歌，那戏真他妈棒！

江：怎么棒？那什么戏呀？

女：那什么戏没有呀，嗓子也好，模样也好……现在可不，这差远了，这戏不好。

郑：话剧您知道不？光说不唱的。

女：不知道。

江：要不唱的话您觉得好吗？

女：他不唱看他哪儿呐？那没看头了。

郑：50年代以后，共产党不是给秧歌改造了几次？

女：我也老了，脑子不好，记不得。

郑：我是学历史的，她是学中文的，都是学生，想来看看。您看我是定县本地的，都29了，没听说过秧歌，还以为是那个扭大秧歌。

女：（笑）那不是！

郑：没看过，像我这个岁数基本都知不道。

女：唉对，知不道。大秧歌就是这个70往上，60来岁的人，再往下就知不道了（集上喇叭正在放梆子录音）。你说现在看不见个人、看不见个动作，光听个声音，这有什么意思啊？

（大妈开始讲述《安安送米》的情节）

女：小安儿跪在地上说咧，说他爸爸，你现在50来岁，你还有妈妈。小安儿刚刚交8岁，没有妈妈咧，他就是比方他爸爸的，唉，说得清楚（旁边另外一个大妈插嘴：演得可好啦！）。他爸爸上学，他奶奶让他爸爸休了他妈妈，他爸爸说你叫我打我也打啦，骂也骂啦，休书也写啦，你还要什么？这是孝子说给妈妈的，他妈妈就说我要手印脚印，没那手印脚印他奶奶还不干。他爸爸说你叫我打我也打啦，骂也骂啦，休书也写啦我就是不摁，他爸爸孝子呗，把那个拐杖一扔，这个事情我不干咧，我上我的学堂。那安儿倒在老太太身上（大妈做动作，学安儿，一把抱住我），他奶奶说你别吓着我的小孙孙咯，她把她孙孙撂在凳子上，逼着他妈妈：你冲着大门外面你走呗！你不走也得走！夫妻俩感情好本来没有事啊，就是当老人的（挑事）。它就是这个意思，就非要休了媳妇。小安儿，打这以后，他妈妈走了，上哪儿啦？当时离婚，那个老人叫给休了，是你这个命不好啊，那时候叫老人说是不要脸，这媳妇没办法啊，就上那个大庙里。小安儿呢，那是他妈妈呀，给他妈妈偷他奶奶的米，背着奶奶给他妈送，真叫可怜哪，打这以后……（停下来擦眼泪）

郑：我看大妈讲得真动情，入戏啦。

女：（不好意思）这看得多呀，看得多啦。像这个《老少换》，你年幼呀，给你一个老的（老婆），你老呢，给你一个小的，打这以后又住店，这店里这个人坏咧，这老的开心啊，他娶了一个小的多欢喜啊，他这个年幼的娶个老太婆他是不高兴啊。半道上他两个又住店，再

换过来，这个老的才给他换过来，就是这么个意思。他们赶着那个马呀，预备着办喜事摆多少多少的席，半道上，那个老的一看，哎呀妈呀是你！但事也已经弄成了，他也不能半道上把人扔在那儿。它里面不是年幼的叫这个老头老公老公的，那个老的是叫他那个年幼的媳妇小娘子小娘子……（笑）

江：大娘是喜欢看苦戏，让人哭的戏还是开心的戏？

女：我愿意看那个苦戏。

江：为什么？看完之后哭一场心里爽快？

女：对，看完心里就舒服了。

郑：过去看戏的底下都是什么人，老人、年轻人，女人、男人？

女：什么人没有啊，要看就去看吧。老人们现在是多，其他人没时间啊。

郑：如果说是五六十年代上面派人改造后的秧歌和原来的秧歌您愿意看哪个？

女：再怎么改，唱也是有那个秧歌调啊！

郑：后来改造不是还加了些乐器吗？

女：是，那是改了，但也行，也还是那样唱的，只要唱就行（大妈这儿打了一段秧歌锣鼓点），你该唱的唱，该拉的拉，它也是秧歌啊。

江：那加了琴听得清唱吗？

女：听得清。不是说改了就不看了，不是那个意思。

郑：没有说改了以后不如以前好了？

女：也差不多！它编得好，改得好啊！

江：那现在怎么就没有啦？

女：怎么就没了，它就不唱了呗，像我年轻时候还没结婚呢，我伯伯他们也会唱戏，平常没时间呢，一唱就是半宿半宿的，像咱们都是农民你不能把农活放在一边，也就是趁农闲有空。像我伯伯他们那会，也是这样的戏台子，也是穿着衣裳，打扮上好花头的。

郑：现在起庙，都改成梆子了。

女：哎，改成梆子了，以前都是秧歌多，这以后有没有秧歌就不清楚了。像我不识字的，家里弟兄多呀，七个八个，老人累呀，没有时间念书呀，像这个（梆子）就听不懂了。

郑：大妈知道这个秧歌是怎么来的吗？

女：我哪知道哎（笑），我没有文化我怎么知道，就是好看！

郑：上这个庙会一般都干什么？

女：生病啊，要娃娃啊，看得人太多了，挤不过来。以前的庙比现在这个好，不是“文化大革命”都扒掉了，以后才又修的。修的赶不上以前的，早先的设备、画、韩祖爷的像，早先你看他坐着的莲蓬，肩上是小人，现在做的不地道，这个庙历史久了。

郑：好像有四百年了。

女：你看，这个旗杆也和以前不一样。

江：现在是水泥的。不过看香火还是很旺。

女：对，对，它就是个大香火。韩祖爷他就是个救命的神，给粮食给治病，那年头咱也没经历过，都是听老人说过，以前发那大水，没粮食了，韩祖爷上哪里攒那个棱子种子。这一季的粮食没了，下一季的还没种好，韩祖爷就放棱子种子，就是荞麦面，韩祖爷这是个好神。老人们就这么讲。

访谈三

时间：**2007**年**5**月**6**日下午

地点：定州市翟城村村委会主任米洪杰家

受访者：常俊果、米洪杰

访问者：江棘、郑清坡

常：现在庙会没有秧歌。庙会的戏也看村里订什么戏。

郑：秧歌戏现在有哪儿的班子？县城的？

常：县城没有班子，现在都是私人组的。县城的都已解散了。

郑：现在是不是成立个秧歌研究会？



常：没有。秧歌恢复不是这个秧歌，是老太太们老年协会里扭的秧歌。县城里的是1987年解散的，我1987年下的班，在家里闲了两年，1989年才分到（新华书店）上了班。

江：那您是当年定州市剧团的啊，我们就是打听到您，听说您是当年的名角。

常：从1983年以后就排现代戏，排那个《太行深情》，省里面来人给排。

江：不是说秧歌戏都是老戏吗？

常：老戏！它这个舞台上的东西，都跟京剧是一套东西。跟评剧、京剧都是一套下来的，就是调子不同。咱们定州秧歌是两千年以前苏东坡撂下的，稻秧歌，就是个歌子。苏东坡下乡他到东南宋（村名）那，看见农民都在黑龙泉那儿插秧，哼哼小曲，那就是苏东坡提的一个名字，叫稻秧歌，从他那儿提出来的秧歌小曲调。解放以前，这个地主老财，不许秧歌上庙会、进村，地主富农特别不喜欢，按过去说，秧歌就是这个民间的、穷人唱的东西。过去再早的秧歌就是三把老轳两把架，就是说老轳架（井架），咱们现在看那个《辘轳·女人和井》是个长轱辘，过去不是，过去是用三个直腿做的一个平架子，三人对着浇园，一边浇着一边唱着小秧歌。再过去说，这个秧歌反那个地主富农的这个意思多，说秧歌"打老婆骂孩子"，为什么呢，就是秧歌批评这个"打老婆骂孩子"，儿媳妇不孝顺婆婆的。像我们这个过去的《兰英恨》，就是兰英啊穷人啊联合起来，地主恶霸把这个井霸占了以后，干旱年人们吃不上水，有这么几个挑头的农民，其中有几个妇女，联合起来跟他斗。他不是抢这个妇女给他做妾嘛，结果这个兰英就把地主杀了，地主家做长工的叫王二的，把他给感动了。咱们这个戏这是1954年排的，新戏，一开始说这个扮古装戏，不是说包大头，不贴片子的。

江：就是梳古装头，堆发髻，不是传统戏曲的包大头是吧？但也要勒头吧？

常：一样，扮相、服装完全一样，连这个打击乐、程式完全都是一套下来的。

江：您是唱生唱旦的？

常：我什么都唱。唱生啦什么蟒、披都带。你看着京剧上这一套，也是从苏州那儿进货。开始不是，咱们后来排《天仙配》《天河配》，我是1956年排《天河配》。我今年64了，你看洪杰是老大，他还43呢。1956年那会儿排《天河配》，1957年开始《金铃记》《白毛女》《白洋淀的春天》，都是现代戏，就是1957年"肃反"以后排的。

江：那看的人多吗？

常：多啊，那会多，比看老戏多，咱们这个秧歌到哪都特别吃香。俺们在"文化大革命"那会儿，开始1966年到1967年，俺们到石家庄演出，一天四开箱，哎呀我的天哪，根本就是休息不了啊，舞台上一下来在后台这么一躺，大师傅把饭给你送上来你根本就吃不了，你再做得怎么好吃不想吃，光喝水。你知道后来演哪个不？1966年一个《沙家浜》，一个《红灯记》，就这两个戏四开箱，从早上8点开始，7点半扮上戏了，扮好一直到晚上12点歇不了。哎呀，歇不了，也没有那个时间，礼堂它都是两边的门，这边往外请，那边还卖票呢，人多呢，没有办法。

江：都是城市里的人？

常：城市。咱1967年到保定演《三告状》，这都是过去的现代戏。一下演了40场，一个多月，上那个保定红星剧场，以后从红星剧场又挪到河北剧场，就这么来回围着保定转，演得底下的人哪，票子买不上，那人多的。1958年和1959年俺们到完县那儿去，看戏都搭那个戏棚什么的，你们可能见过。人们挤着，年轻一点的就爬到戏棚的立杆上看，年

轻的小孩儿那时候也稀罕，小孩儿爬到棚顶上这么撑着往下看，反正也掉不下来，那个棚都是竹竿做的。后来这秧歌就解散了，也没法说。去年省里面来人找我来录像，说为什么走到这一步。我说也可以说是这个剧团的观念（不行），再一个这个剧团有一些老艺人成天喝酒、闹事，可以说也没法组起来，造成影响也不好了……这个秧歌是四起四落，太惨了。

郑：什么时候起？

常：1960年起，1960年解散一次，1961年恢复起来，1960年散了在家待了九个月。小贵子、秦志荣，当时秦志荣是团长，大伙就鼓动他们找去，上省里，他们带着山药面饼子，连棒子面都没有，那会儿困难。他们上省门口，人一看以为是要饭的，不让他们进，他们就在门口坐着，坐了三天三夜以后才接见。省里人说一起吃饭去吧，小贵子说我们不去，我们带着吃的，人家一看带的山药面打的那个饼子，感动了。感动了以后才恢复起来。

江：1960年为什么要散？

常：1960年要精简剧团，合并，咱们定州那会儿是一个文工团，一个评剧、一个老调、一个梆子、一个秧歌，还有一个杂剧，还有一个什么团一共六七个，那会是1958年合县，合了以后光咱们定州就是七八个。后来不合并了，到1960年又一分，这又走了好多，这最后定县就一个杂剧、一个老调——就是王冠英她们，一个地方剧种……这京剧红了不也就是“文革”以后样板戏？可是别的剧团也是按着那个路子走的样板戏，那会排那个《沙家浜》《红灯记》，跟京剧完全是一套下来的，就是调子不同，咱们唱咱们的调子，跟着它的剧本，排那个越剧《天仙配》，那俺们是看了电视以后，看了电影，用录音机把电影那个唱腔、录像整个录下来，排咱们定州秧歌《天仙配》，录了之后，这是1978年恢复之后，咱们才又扶植了，扶植了才把这个调子拿到咱们秧歌上。

江：那这个新的秧歌和老的秧歌有区别吗？

常：有区别，1956年以前，为什么说三把老铲两把井的，这有三个井架支起一个门扇来，就可以唱。为什么，你看《安安送米》《跑沙滩》《蓝桥会》《小姑贤》《四劝》，这个都是三四个人的戏，伴奏的就是打击乐，武场没有文场，一个小锣一个水镲一个大锣再一个的鼓，别的没有，那会连梆子都没有。1956年正规化以后开始挂了弦了，挂了弦后第一个戏是《兰英恨》，开始唱那个挂弦了也唱不对吧，像咱们那时候年轻的还行，老的就不行了。1956年以后第一个改革的《兰英恨》，第一个秧歌的曲谱，是张小宗写的，早没了，那会儿都30多了。这个戏开始是古装戏，后来因为要演现代戏，又改了一版现代戏的。这个戏讲因为几年的干旱，人们吃不上水，地主老财还老是抢占民女，比《白毛女》里面还厉害，干旱天他把井霸了，年轻女的去打水他把人家强奸了以后也不让回去，做丫鬟去。但兰英是一个穷家的媳妇，她丈夫出去打工，家里有一个小孩儿，有一个妹妹、婆婆，一个老公公四口人要她来养。她上井给这个地主老财看上了，然后她家又欠债，这是没法，这个意思不是跟那个“三上轿”意思一样吗？这个也是三上，他不是到她家里来抢吗？她老公公不服，地主把他老公公打死了。打死以后，正在陪灵的时候把她抢走了，这是第一次；第二次上轿不是她小姑拽着她不让她上，又把她抢了回去；第三次刚又要上去，小孩儿哭，她自己的孩子哭，哭了这又从轿上下来。最后没办法这才上了轿，上了三次才送走。咱们一演这个戏，为什么观众特别喜欢，就是这个戏大伙儿能听懂，咱们这个戏是咬的字清楚，道白也好。后来俺们年轻人才用普通话来说，才把普通话弄到舞台上去了，也是采用这个京韵什么的。以前不是。

江：您给我们说个例子，以前怎么说？

常：嗯，你比如说这个《安安送米》，老婆婆叫她那媳妇庞氏快来！孩子叫：来了（ liao），这后头就敲一个大锣，这是后面唱“庞氏

正在呀厨房里，（念白快来！）（来了liao）（唱锣鼓点）忽听得我那婆母娘她唤我一声（唱锣鼓点），不知道她唤我有了什么事（唱锣鼓），我到在那上房里呀我问个分明”。

这就是一个上句一个下句，这就是老的，这以后咱们改成挂弦的不，它就是这样的：

“（普通话念白：天气过午了，这庞氏媳妇怎么还不给我送饭来。庞氏你快来，快把娘给饿死啦！）（京白：慢等，去了）（唱弦乐）庞氏正在厨房里，（唱锣鼓）（普通话念白：庞氏快来，叫你把娘给气死啦）（京白：慢等，去了）（唱弦乐）忽听得婆母娘她唤我一声（唱弦乐），不知道她唤我有了什么事（唱弦乐）。”

这是一个上句一个下句。过去那打家伙的是一个上句一个下句，现在是弦乐，你像现在这念白完全是按照普通话还有韵白过来的。过去比如说像那个《跑沙滩》什么的，就是“（方言念白）翠儿，过来，妈给你说句话，跟你商量个事儿！/妈，我听不见，你说什么呀”。

后来就是（普通话）“翠儿！/妈，什么事儿啊”。

江：有点像铁梅似的了。

常：（笑）唉，就说后来俺们年轻的就这样演了。（以下继续示范《跑沙滩》的新念白念法：“你知道你姐姐干什么来了不？/不知道。/不知道啊，你姐姐她爸跟她妈啊今天都出门了，你姐姐自己在家胆儿小，让你跟她作伴，你是去啊还是去啊？/妈，您是怎么说话儿呢？/怎么啦？妈又说错什么啦？/你是去呀你是不去，你怎么你是去呀你是去呀？她是怎么问哪？/唉对对对，你说，我不说了。/妈，那你就猜一猜吧！/我猜呀，你姐俩挺不错的，你准去！/嗯，我准去？妈，你说错了，我还是准不去！”）

就这样改的，跟过去是大不一样，后来是走向正规化，也就是年轻一点的人，这个现代戏走向正规化，就是从排《白毛女》，1958年这会

儿，赵大叔跟大春、喜儿他们讲故事，用电影上那个什么讲的，就跟真的一样了。我那会儿是演大春他母亲来着，这么多年了，也早忘了。咱们是从这个1963年，1961年恢复起来的，这是1960年散了以后在家里待了几个月，1962年1963年中国京剧院给咱们这里当导演，中国京剧院那会是那个邹功甫跟那个画景的何重礼，邹功甫是导演，给咱们来排《夺印》，在咱们河北省第一个演《夺印》的就是咱们秧歌。因为那会儿咱秧歌搞了一个试点。秧歌光排戏排了一年，人家那要求就是严格，咱们排戏的时候，就是他（米洪杰）爸爸到那儿去了也是不让进。

江：不让探班。

常：不让探。你看到那个拍电影电视，在桌面上对词，围桌咱们对词的工夫儿，带着表情带着点演也好，大伙儿围着这么个桌子，光这个对词就一句句抠，那就是（严格）。结果咱们排了这戏以后就巡回演出。

江：在村里？

常：到村里、乡里，咱那会还是定州县呢，在这个县里面一个村里一场，那会儿是公社。结果咱们到了这个明月店——是明月店乡还是小油村乡，咱们在那儿唱结果差点出了人命。光挤还不算，那会儿咱们演着演着，最后把陈光喜跟那个陈瘸子逮捕那儿，底下看戏的半截子砖头上去了，这不这大队里那些红娘子们、女兵们，这才护住了，不然非要砸死他俩嘛。人家说是真的，演得老百姓们没得法了说是真的，结果后来跟老百姓讲这是演戏，讲讲讲，把老百姓这才给讲通了。咱们1958年排那个《白洋淀的春天》，那也是巡回演出，到各村演去了，那会儿也火，演现代戏演得也火。

江：您自己喜欢现代戏还是老戏？

常：什么戏我都喜欢，现代戏我也演，老戏我也演。现代戏像我们排《白洋淀的春天》那会儿，俺们都是起白洋淀那个小姑娘什么的，又

是捕鱼又是什么的，也挺有意思的。起那个《金铃记》那个小闺女什么的，那会儿小呗，那会儿老太太还轮不到我演，还有两个，一个叫（白）秀琴的，一个叫（李）英台的，两个老演员演老太太的。我演老太太是从《沙家浜》《红灯记》还有那个《沙岗村》。《沙岗村》也是现代戏，也是电影弄过去的，内容有点像《焦裕禄》，跟那个山区里面，工作那个难劲，百姓怎么（做工作），我起贺老根他母亲。再早1958年我就排了一个《白毛女》，大春他母亲，就从那个戏演老太太，赶后来有了她们两个演老太太，俺们小姑娘你再排也不行，太小了。你想1958年那会儿，才十五六岁，你再怎么好，她跟上了岁数的老头在一起他衬托不起来。现代戏《红色娘子军》你知道，我演队长的，要不说我什么戏都喜欢。雷刚那戏，《杜鹃山》，我演杜妈妈。这个戏后来，就不让她们上岁数的人演了。

江：这个戏要更精神一些的。

常：嗯（笑），像后来沙奶奶，《红灯记》李奶奶的，这都是我排的。

江：那当时在剧团像宋文川那些老艺人他们排现代戏吗？

常：也排，现在死了差不多七八年了，排《夺印》宋文川演陈有才，排《白毛女》起的黄世仁，本来文川他起的旦角——不是不是，不是黄世仁，黄世仁是年轻人起的。那会儿我为什么演的老太太啊，全俊林演的大春，（么）银普的喜儿，我的大春母亲，张占元的黄世仁，王荣珍是黄母，俺们这几个都是年轻的，就是贾登科上岁数，起的是赵大叔，起那个杨白劳的就是一个老师，文化老师。那时是这么着，就是排排看看试验的，那时开始是排的歌剧，按歌剧排的，排着排着就说别演歌剧了，就把这个唱词改到咱们秧歌上来，看看能排不能排，最后就这么的，排歌剧不到半月。这个歌剧按谱子走的，一唱说跟咱这个秧歌差不多，干脆改秧歌得啦！（笑）

江：怎么就差不多呢？

常：一唱这个曲调啊，你看咱们本身也是唱秧歌的，唉！唱着唱着就跟秧歌差不多了，干脆改词吧，该添的添点，该去的去点。那么的唱成咱们秧歌了。你比如说像喜儿唱那个“你要想杀我，瞎了你眼窝，我要逃”（唱歌剧），歌剧这个是这样的。可是咱们后来改秧歌“你要想杀我，瞎了你眼窝，我不死，我要活，我要活”（唱秧歌腔，句尾拖腔）。

江：这个更带劲儿哦。

常：嗯！（笑）

郑：大妈唱得很入戏！

江：今天庙上看到一个大娘给我们讲戏，讲着讲着眼泪就下来了。她讲《安安送米》，说喜欢苦戏。

常：演《安安送米》，我是演安儿他母亲的，有个叫黄翠的演小安儿，俺们那个戏到哪儿都没白演，说实在的。演着演着，这舞台底下啼哭得比舞台上都（厉害），根本你是没法唱，底下女人也多，老头老太也多，老头们也擦泪，俺们洪杰他爸爸就看不了，看得哭的，但是看得哭还是想看，他是越哭越想看，越想看吧越哭，都是那样的。

江：那秧歌里面就是苦戏多哦。

常：苦戏多。赶以后俺们这些年轻人排的什么《半夜夫妻》《呼家将》《王莽篡位》，都是改的历史戏，也是本戏。头一晚上打了炮，打炮都是折子戏，挑着比较好的，都集中到一个戏上，到那儿去打炮，打了炮第二天晚上或者第三天晚上，开始拉本戏了。咱们这个秧歌，跟大五女镇这儿，给那个邢台的爱莲如对台，唱了11天，对了爱莲如不上座，买了她那儿的票，这儿买不上票，买了她那儿的票到这儿来看，咱们门口四五个人把门，也不让进，不让进说俺们给你们钱不行啊，门口

说不收钱。1978年恢复起来以后第一个戏是《英台抗婚》，这是咱们越剧的传统戏。（之前）“文化大革命”两派搞联合，我们的秧歌那会儿大部分都是“东方红”，都在西边那边靠着，那会儿咱们定州有“七三二”“东方红”两个派，这两派一搞联合，大部分“七三二”掌权了，（秧歌团）那就散了，散了以后回家待了十年，回来以后在这村里面排的《杜鹃山》，我自己排的《杜鹃山》《红灯记》《沙家浜》，还有那个《红色娘子军》《智取威虎山》，就这么来演。前两年还找我想排个晏阳初的戏，没排成。那时我没有在家，我回来（米）金水（时为翟城村支书）跟我说这些，说有个剧本，我大概翻了一下，我说你要是打主意排，咱们别弄得太不像话了，因为咱们是树晏阳初这个人物的，咱这个演员得选。他说你别跟我说这个，你就说能排不能排。我说你先别说我能排不能排，我说要是你们排话剧，我不能排，因为我本身不是演话剧的，你要说上边来人帮着排，有的地方指导指导，我也可以尽我的力量。后来就是说几个演员都不理想，后来我也就灰心了，也不再问了，这个事情有两年多了。就说晏阳初的媳妇许雅丽，让咱们这谁谁演，那不行。她是说让咱这卖豆腐的小四川那个闺女演。我说不行，出不来。

江：那当时是说的排话剧还是排秧歌？

常：他是要先弄成秧歌的，我说你要弄秧歌，我不能给你凑合。这咱们说实际的，反正人都有这个心理，你要是找我抓这个戏，这个演员必须我通过，演员也好、打击乐也好，整个这一套，不管咱们配什么打击乐，必须有内行在一块协商这个事情，要有挑头的。我说最好有一个执鼓的在这儿。这个音乐也好、打击乐也好，他能给你指挥下来，从他脑子里他能给你编排出这些东西来。你不管用西洋、中国乐器也好，总不能不懂。你这个话剧也好，他最起码有一个打鼓的，也有个指挥的。你比如说“同志们”（念锣鼓经“况七台来仓”），你话剧里面也是这个东西出来不是。你就是话剧演员，比如说《红灯记》里的鸠山，李玉和出监那（下面念了一段锣鼓经），最起码打鼓的，最起码演员一出台他要把你送上来不是？你要说村子里这样打鼓点的人没有了就不行了。年

轻人也没有学的。这个村文艺基础好，在解放后咱们这儿是一个乡，后来改成村了，成立了一个京剧团，我那个儿媳妇他爸爸那会儿，都是演员，这个村是个文化村，60年代那会儿，50年代算是，有这个京剧。

江：那在更早之前呢，这儿不一直是试点村吗？

常：试点就是说晏阳初在咱这儿成立女子学院，文化村哦。50年代翟城那会儿可能是说这个文化上去了，文艺也上去了，识字的人也多了。那会儿五几年，定州那个高凤英她们在俺们这儿学习呢，她是那时候定州河北梆子的名演员。我也是光听。嫁到这个村以后，“文化大革命”（秧歌）散了以后我回来，在家里待的时间长，听老人们说的，其他也不知道。

江：原来是不是有个唱秧歌特别有名的老艺人叫刘洛便的，好像到北京唱过秧歌戏？

常：那个太早了，不知道。现在南平那儿还有唱的，就是文川村的，叫（陈）新军。东亭这个张占元，就说咱们东边一片，他还能唱，也有徒弟，大伙凑，什么都唱，梆子秧歌京剧歌曲什么都来，主要是老了人以后来唱，就是家里红白事来唱小班。

米：真正要唱台戏的还不要他们呢。

江：那是要什么？

米：梆子、老调。

常：秧歌散了以后，这些人弄不到服装，舞台不如人家齐全。你像梆子齐全。原来秧歌剧团下来的像我这样的，还有十二三个，占元、张芬然、黄翠、高东花，高东花也不行了，黄翠、张芬然也在城里边了，这些人也都是唱小班跟着出去，但剧团这些人呢自己都没有组织班子，没有办法了，自己也没组织了，为什么呢？你看的剧团散了以后我就分了，分到书店，上了班以后你再不能搞这个啦，没时间了。张占元和我

一年参加工作，那会儿是合同制的，从1985年给分了合同以后，1987年就散了，散了以后他是一次性就结清了，就回来了，就在家里面待着，反正总体来说，开始那会儿一提起这个秧歌，心里也不知道怎么的，也特别烦了。为什么呀，这四起四落啊，散了又恢复起来，恢复起来又散了，这样就疲了。

江：我们问了一些老人，他们说只要秧歌还是老调子他们都还是爱听的。

常：当时解散有各种原因，也不是因为没人喜欢。1983年，咱们排这个《太行深情》，是咱们河北省文化局改革了唱腔、打击乐什么的。还有雷电的舞台效果，你看现代戏《杜鹃山》什么的，该打雷打雷，该下雨下雨，像我们排那《卖妙郎》那戏，就是卖子那一场，他爸爸都看不了，哭。（以下示范定州秧歌《卖妙郎》卖子一场唱腔）你听这个唱腔，本身就悲，底下听得都哭。听梆子、听老调那就不会，就秧歌。它那个情绪跟这个唱腔设计特别，该那个时候就全出来了，到这个时候那个底下啼哭的就根本唱不了，你就听着底下噢唔唔唔（笑）。现代戏有的也是，那场《红灯记》，叙家史（以下示范定州秧歌《红灯记》中李奶奶和铁梅叙家史唱腔）。

江：确实京剧不像这个听起来这么悲，您每次唱都很动情，都会眼泪流下来哦。

常：嗯，就是。（笑）现代戏唱起秧歌来，还是那个感觉。现在我有时候礼拜六礼拜天，我也出去唱，我也唱梆子。人要说你要唱段梆子什么的，别别别，你别唱梆子，你还唱段秧歌吧！

江：这都谁说的？

常：就像那个刀枪街上的老太太们，还有老头，我要去他们就去，我要不去他们就不去。

江：还是老人对吧？

常：嗯，年轻的人没见过的，但也有说哎呀怎么唱得这么好听啊，他也觉得好听。我要唱了再一走，那个观众就走了一半还多呢。

江：您在那儿再成个小集。

常：（笑）可有意思了，前天晚上刀枪街有人说，我们街上又开唱了，到了五一你必须得去！

江：您到那儿是什么也不带，就清唱？

常：什么也不带，那儿就是礼拜六晚上唱那么两个多钟头，就是街上搞活动什么的。还有大道观街什么的，也给我来电话叫我去，我说我可不去，挺远，黑间万一出什么事，你看十来点钟才散呢。

江：就是爱好者自己出来玩？

常：嗯。

江：那要是以后定县秧歌有爱好者自己时常组织组织出来唱唱也挺好的呀。

常：也组不起来。没有人组，没有经费支持。关键问题是这个秧歌不是像皮影，它要行头，衣箱。你排一个戏它也要服装也要设备。比如《安安送米》，爸爸、妈妈、安儿、庙里师父，这一共才五个人不？哎，可是你就这五个人就要一个庙啊，一个客厅，一个书房，一共三个景，打经堂前面一个客厅一个景，庙里面这个景你最起码得有，因为后来安儿跟他母亲要在那相会。你这个服装，前面像安儿他妈妈是挺豪华的这么一件，还有那个谁，蒋郎那个干妹妹。光这个就是七套服装。一开始安儿他母亲穿的服装、包的头都是挺豪华的，像这个员外家的，蒋郎他一上去也是挺鲜艳的袍，因为他都不大呀，才30多岁，37岁，刚一休夫，青衣和胡子生的都换了。小安儿一上场那会儿也挺繁华的，穿的那服装上学回去。把他母亲一休出去以后，一进南学，这就又开始换了服装了。咱们这个服装都是买的，都是到苏州去买，服装、靠、披什么

的都是买的，自己谁能做啊，一身好几百。像那个披那个道袍什么的，不都是刺绣的？都挺贵的。这些你不投资谁给你买啊？主要这些，市里面要不重视根本拿不起来。1958年，定州有戏校、艺校，那会儿主要老师是昆曲里面的李洪文，坐科的，教身段，再就是赵佩云，咱们定州评剧团的名演员就是赵红霞。咱们定州艺校从1957年开始，到1960年合并把这个戏校就散了，还是对文艺界不重视。

常：咱们这个定州秧歌上山西去过，上完县、唐县、石家庄、衡水都去过（以下演示定州秧歌经典的程式动作，举《安安送米》《英台抗婚》为例）。我以前起英台的，这个抗婚，就是《梁山伯和祝英台》，我们看（参考）的不是越剧那个本子。

江：对啊，越剧好像没有那么硬的动作。

常：嗯，那个挺软，不一样。俺们这个看的是京剧，为排这个戏上的石家庄，1962年回来的，到1978年才回去，在家待十几年也没地方看戏，后来回去才上石家庄看戏，第一个戏是《抗婚》，第二个戏看的是评剧的《秦香莲》，我那会起的是秦香莲。现在光盘录音都不怎么好买，市里也不好买。

江：这些跟咱们这儿一些宗教信仰有没有关系？

常：这个秧歌搬的老调、丝弦里面的戏多，大部分丝弦里面的剧跟咱们秧歌里面的剧（差不多），丝弦里面的张九成私访跟咱们秧歌里面的张九成私访都是一个大路下来的。丝弦是石家庄的地方剧种。去年什么时候电视上说来着，是唐山还是哪儿好像是皮影，又兴起来了，因为它好演。咱们秧歌你不训练好多年不会这一套都不行，皮影要唱你自己唱就行了，不要动作什么，一个皮影箱就行了。

访谈四

时间：**2007**年**5**月**6**日

地点：定州市翟城村晏阳初乡村建设学院

受访者：学院果农李大镇大爷、伙夫大爷（以下简称李、伙）

访问者：江棘

李：希望你们多宣传，把定州大秧歌恢复起来。

江：还能恢复起来吗？

李：能！现在小一班的，四十往下的怕他摸不到调。去年在农闲的时候找了五六个人，排一个小节目《苦命的女儿》，内容就是重男轻女，生了女儿给扔了，要小子，小子大了把爸爸打了个大窟窿，最后还是要女儿接回来。这是新编的，我买的民间小调的光盘，我说改成咱们定县秧歌，特别悲啊。还有妯娌三个活埋老婆婆，也排成秧歌，也挺有意思。结果（演员）这个调不会，一句一句教，谁家媳妇学了三天学会了两句，回去做饭也唱，干活也唱，他家小孙子就说我奶奶老是吆喝什么呀。（笑）

伙：眼看就要失传。

李：这个秧歌调你一开始听得挺苦，听惯了就觉得特别优美好听。

江：好多都是挺悲的。

李：对，它悲！我就会唱李玉和那出。我去润润嗓子，我们唱《红灯记》都是唱第八场《刑场斗争》，李玉和和李奶奶上刑场，鸠山说枪

毙，那时候还奏国歌呢，李奶奶、李铁梅还有李玉和的唱腔特别多。在本村演出，你还没出来呢，观众都说谁谁出来！都认得，唱得特别没劲，你要一出村，安上高音喇叭，可来劲呢。一出村，叙家史、刑场斗争那两场，把观众都给唱哭了。我唱不哭，唱哭是李铁梅抓着李玉和，那真哭！



曾经的秧歌戏演员李大镇接受本书作者采访

伙：别介绍了！唱！我还做饭呢。

李：我给你唱李玉和第八场上刑场那段，“狱警传，似狼嚎，我迈步出监”。我就唱这段。

伙：好！（鼓掌）

李：这段唱的时候也研究了，洪杰他妈（常俊果）说，这段又悲，不过你唱得特别悲了，失去革命斗争形象（也不行），不能太悲了。我说行行，这个不好掌握啊。

伙：好，好，快唱！

李：这没弦乐也没大锣的。

伙：清唱！

李：就这样（以下示范唱段，唱词与京剧完全一样。伙夫大爷一起哼唱弦乐过门、多头等处）前两句是散板不带秧歌味，后来带秧歌味儿，后面二六是秧歌老调的味。秧歌咬字真，好懂。

伙：再唱个梆子！来，喝点水！

李：我要不喝你也不叫我喝！

伙：唱不唱？

李：爱唱的脸皮子特别厚，那会唱样板戏的，不管到哪里去，只要这个鼓头一响，嗓子就痒。先别痒，我就唱一段吧！

伙：也唱样板戏吧，要不来段苏三？

李：唱梆子咱唱段老戏，《劈山救母》，宝莲灯（以下介绍剧情）。

伙：他们都懂，你就别说了，唱！

李：好，庙遇那一段。

伙：放开喉咙！放开喉咙！（去关门）

李：你关门干什么！（笑）

（接下来，大爷们分别演唱了梆子、豫剧等，大爷讲他唱各地戏总结出来的经验——咬字，本地音拉长音加装饰音）

李：我唱不来老京剧，不会，它也没有气派，样板戏有气派，唱腔特别紧凑，老的特别没劲。样板戏唱得冲，比大秧歌还有气派。爱唱戏生活有劲啊，吃了喝了有什么发愁的事我先这一脖子一扔，一乐解百愁是不？

江：民国时候晏阳初不是还组织农民们演话剧？

李：那我记不得，不知道。只是听人说晏阳初那会儿演无声电影，拍我们村里老婆推碾子纺线，演那个，在我们村里拍的。这会儿村里不唱戏了，我们老的这一拨都老了，年轻的不懂。去年农闲的时候我说咱们排一个短剧，也就半个小时吧，一个秧歌。就这么一句句的教，教了半天，我说这么的把这个戏排下来得学一年！拿现实来说，到冬天（农闲）搞文艺，这个学院投资买乐器也不少，它投资买乐器就够河北省梆子剧团的乐器了，板胡、二胡、三弦、电子琴、横笛、唢呐都买全了，用不上。戏排不成，只好弄个扇子舞。我说大队、学院要宣传，弄个扇子舞蹦蹦宣传不出去，要用嘴，说出去也行，唱出去最好！光说念念文件，大家不听，一定要加上艺术。书记说这个戏曲要培养下一代，哪是三年五年能培养出来的？下一代都唱流行歌曲，你唱戏他跑了，男的打工，到冬天回来了打麻将，他不学这个。这个大队从我记事以来有剧团，到保定地区比赛都是第一，奖杯迟早都是给我们的，一直搞到“文化大革命”，“文化大革命”唱样板戏，七几年一直到现在中断了。这一改革一开放，都挣钱去了，不搞这个了。你到洪杰他妈那儿采访，我听说定县秧歌剧团也要恢复起来，有一个叫张占元，定县台也演过，要恢复起来，这是定县的一个宝贝，要恢复起来。前年冬天买的三道幕，这个书记也爱戏，一跳扇子舞他说没意思，去年他下大力气几千块钱要搞戏，大队出的副书记，学院出的袁清华，我们这儿还有合作社出个负责人，三个负责人抓戏曲，去年我不在，我母亲生病了。我说你就是书记到那也排不出来，没那个人才。后来聚到一块娱乐一会儿，说今年冬天怎么搞，结果拿出几千来三个负责人搞了几天什么也没弄出来散摊子了。我说我出个主意，别说几千，就是二百，你这三个部门负责人睡大觉你别管，到初一给你拿出三个钟头的戏来，我说你自由组合，只要谁能排出一个钟头的戏来，负责人一看可以，给你50块钱，下面有能唱的人，她一看把孩子交给老婆婆“我去”，她能挣钱，本来也有爱好的心。一看，那几个跳扇子舞的我不去，没有意思，爱唱的不爱跳，她总是愿

意放开喉咙、拉上麦克，愿意唱。咱们自己组，唱腔啊，把弦乐给请过来。到时候你党支部验收，要是能上台，奖一百块钱，咱翟城村有人才。他接受不了，他觉得这个不是抓文艺的方法。我说要是这个方法，我自己也就卖卖老，找两三个人去，说把你唱哭就把你唱哭，说把你逗乐就把你逗乐了。前年冬天，也就是模仿过去有这么个节目，自己编的《逛学院》。农村有个封建意识，有人装老头，谁装老婆？谁都不愿，我说我来！赵本山不也这样？我就买了大襟褂子，上保定买了六个灰白的假发，罗圈腿一扮，我说像不像，带劲不带劲。他们说带劲，行，我就这么上了。这戏讲闺女在台上逛学院，开庆祝会呢，说爹妈！来！我“哎~”这么一上，哎呀，底下都笑了！笑得不行。你越笑我越来劲了！（笑）那是个歌剧，挺难听的，我也记不住，反正合唱我只张着嘴就行了。（笑）

江：反正观众还是爱听唱的？

李：唉对！下边录了像呢。这儿有磁带、光盘，人家说有一次到下面大队演电影还放你这个老婆儿呢，底下一看又笑。搞文艺这个东西得爱好，得爱好唱。话说回来这舞台上的玩意儿也不容易，让观众一看这玩意儿带劲、不错，这不容易。有句话说在台下像绵羊，在台上像开了缰的驴，那个装疯卖傻刹不住，该装就得装得像。你演的时候不能看观众，你要往远了看，你要一看观众就没意思了。观众跟你要一对眼，那没有意思了。你就往观众后面看，那观众一看你演就特别带劲。我第一次演《红灯记》，看见观众多，紧张，洪杰妈就告诉我演出的一些方法、技巧。一次次慢慢的就不紧张了。我要跟爱唱的坐一起，这个话就说不完了。我还演过《沙家浜》，《智斗》一场演刁德一，那是梆子，洪杰妈起阿庆嫂，因为平时都唱京剧样板戏，都闹昏了，到时候找不着梆子味儿，闹了个四不像，京剧不像京剧、秧歌不像秧歌，可是下面的也看不出来。阿庆嫂是老演员，不慌不忙照样接，照样能最后落上梆子。下面胡传魁就没有办法了（笑），胡琴是“随手”，你唱什么我拉什么。洪杰妈说那没事，你落到哪儿我都能接。

江：这个风景到剧院就看不到了，只有在草台上才能看到。

李：那是，要是剧院就完蛋了，糊弄不过去。有意思！

注：当天的主要采访对象是曾在“文革”期间演出秧歌样板戏的李大镇大爷，伙夫大爷听说此事，也赶不及地丢下手上做饭的活计，跟来大过戏瘾，起哄凑热闹。虽然关于具体的秧歌历史与唱演知识，他所知有限，也没有告知笔者名姓，但是他对秧歌（或者也是对他年轻时岁月）的那份感情，与李大爷之间的逗趣笑闹，特别鲜活，反映出了秧歌与定州乡村百姓互动的情味，这种曾具有日常性的情味，在今后可能会日渐消逝难寻了，因此笔者不忍抹去伙夫大爷的“在场”，一并录于此处。

补充：

2007年笔者赴定州采访时，从秧歌艺人和定州市文联得知，有恢复秧歌剧团的计划，但因其中牵涉的历史、现实原因都较复杂，困难重重。2017年，笔者了解到在定州出现了如兴定秧歌剧团这样专演秧歌的较为活跃和大型的民间秧歌演出团体（还有其他一些民间团体，但多只是在演出梆子等剧种同时兼演秧歌），同时也好奇秧歌“非遗”十年来在乡间情形如何，因此重新走访定州，采访了兴定秧歌剧团团长、企业家解计英，团员相巧英等，并有幸重逢老艺人常俊果。现择取部分访谈内容录于下面。



与秧歌老艺人常俊果（左四）、定州市文化馆副馆长赵丽（左二）和兴定秧歌剧团团长解计英夫妻 （右二、右一）、演员相巧英（左一）合影

访谈一

时间：**2017**年**4**月**29**日

地点：定州市北齐村韩祖庙前文化广场

受访者：村民大妈（以下简称女）

访问者：江棘（以下简称江）

江：大妈，咱这儿今年是刚办过庙会吧？今年请的是什么戏？

女：还是梆子。

江：这两年没有请咱定县大秧歌？

女：不怎么请秧歌，人都爱看梆子，尽唱梆子。今年韩祖庙最后一天唱的是《回龙传》。你说的秧歌，是唱秧歌呢还是扭秧歌呢？

江：就是咱们定州的大秧歌啊？

女：那没唱过，城里面谁知道还有秧歌剧团不？

江：城里还有，有个兴定秧歌团您听说过吗？村里没有班儿了？

女：那没有，以前我是咱村里的娘家，小时候尽唱秧歌，咱定县大秧歌。现在人都不爱听了。

江：这不爱听有多久了？有个十几二十年呗？

女：那得有小20年了。20年也多了，我那个小子都40多了！

江：村里面办什么红白喜事也不请秧歌了？

女：这个村不怎么请戏，节约。请戏、请唱歌的，都很少。别村可能请，小渡河（村）那里，小渡河、大渡河那里可能还行吧，请唱戏。这村里十来年都不怎么请了，就这庙会请下，别的不咋请。这村里办丧事啥的可省事了。

江：那您还会想念小时候听的秧歌吗？

女：城里秧歌剧团早就散了，现在村里村干部请什么就看什么呗。

访谈二

时间：**2017年4月30日**

地点：定州市大世界酒店

受访者：定州市兴定秧歌剧团团长解计英及妻子（以下简称解、解妻）

访问者：江棘（以下简称江）

江：解团长，您好！我关注咱们定州秧歌也有十多年了，在网上看到当地媒体对您的报道，都提到您作为一个成功的企业家，因为热爱家

乡艺术，将半生心血都投入到秧歌剧团的创办和经营中，贡献很大，兴定秧歌剧团也是现在咱定州最有实力的秧歌剧团。

解：你是2007年来的哈，咱是2008年4月26日成立的。

江：我2007年来的时候好像定州秧歌的情况就不太好。

解：那时候就没有团了。

江：咱定州的团20世纪80年代就解散了，我来的那时候可能只有一些民间团在村子里自己演的。那时候我在定州新华书店还能买到一点定州秧歌的光盘，郑彦哲他们的民间班子。

解：都是小班。

江：对，但这次我在书店，根本都找不到了。是不是现在市里面也买不到秧歌的音像制品了？

解：对，买不到。没有。咱们个人录制一点，效果不好，设备灯光都不行。

江：咱们在村里一般都是白天露天演？

解：晚上也演。都是自己搭的台，在市里面也是自己搭台，不是在剧场里面。

江：现在演一般都是什么场合？

解：一般庙会、春节。演出经费大部分是邀请的村委会出，也有时是开发商出或者是企业老板出。如果是红白事啥的，那就是请的人出。

江：我看报道上说，您的兴定团每年能演二百来场？

解：差不多吧。

江：能演那么多呢？

解：因为一天有的时候演三场啊。两场、三场。

江：那更多是在城里还是下村里？

解：村里多吧。

江：哪些村子？

解：庞白土、砖路，咱定州市里北门街，还有安国八五大队，八五大队这连续演了九年了。为什么叫八五，因为毛主席1958年8月5日视察那，就叫八五大队了。咱们定州常演的村子还有邵村、南町（疃）、西市邑、砖路、西潘、东丈、高头、东亭、五女店、李村店、西柴里……这不刚在西潘演了好几天回来。

江：为什么这些村子演得多？

解：他们爱好这个。要是听梆子、京剧他们听不来。一唱秧歌观众人挺多。

江：我昨天到北齐，那儿韩祖庙会不是特别有名嘛，早先民国时候庙集都演秧歌，但是现在那儿十几二十年都不怎么演秧歌了。

解：是，北齐我们也去得不多，就去过两次。

江：我问了村民，她说那儿现在爱听梆子，不爱听秧歌。为什么村子之间差别这么大？

解：爱好不同吧。

江：是不是也因为有的村子里曾经有民间班子的组织或者散落的艺人，基础不一样？

解：对。

江：咱们现在兴定演秧歌，能够赚钱吗？

解妻：咱们秧歌，现在比不了梆子、豫剧、老调，那些铺面（影

响）大，咱们铺面小。一说秧歌，人说扭秧歌，现在一说去演出，也有人问这个，都不知道是个剧种。尤其是早先，人都觉得秧歌“贱”。唱的《老少换》，然后《卖妙郎》《打经堂》（即蒋世幢休妻/安安送米）都是苦戏，都是早先的老事了，还有《三进士》。

解：赚钱也差不多，赚不多。

江：能收支平衡吗？

解：能能能。咱们团在省里也挺有名的。

江：现在到下面演戏的剧目情况怎么样？数量多不多？还是集中在几出戏上？

解：有啊，你看这个。演大戏、本戏演得多，一演一上午。

江：哦，这有剧目单。这个《秧歌情》是新的对吧？

解：这个是讲1093年苏东坡在定州做知州，演苏东坡的。怎么插稻秧，怎么发明这个秧歌，这么个意思。这是郭福彬他们编的。

江：还有这个《三子争父》这个戏，我挺陌生的。

解：这戏讲亲小子不孝顺，爹出走了，路上碰到一个赶考的，赶考的后来走了得了状元，后来又有个人收留了老爹，这就仨了。他就跟着第三个一起生活，后来老头越过越好，三个人一起争他。

江：这是新戏吗？

解：也不算新戏。

江：我看咱们已经有的定州秧歌的传统剧目剧本里，好像都没有这出。20世纪30年代平教会那本《定县秧歌选》还有现在张占元回忆整理的《定州秧歌史料》那几十出剧本里都没有。

解：张占元整理的很多也是靠个人的回忆，包括记的谱子，有的也

是按自己思路加工过的。

江：咱们兴定团演出现在还是唱大锣腔吗？

解：咱们团还能唱些大锣腔。现在也有一些小班，办过手续，有执照，但是真正唱起来还是不行，也凑不齐，咱们定州秧歌现在一共才多少人呀？

江：听说您团里有三四十人那么多？也不是专业培养的吧？

解：对，我团里这三四十人都是固定的。这些演员也就是在原先有秧歌的基础上，挑能干的、年轻点儿的。

江：找到年轻点儿的人应该挺难的吧？秧歌观众现在好像主要是老年人多？

解：咱们团最年轻的现在30多的只有一个，40多的有几个。

江：他们都是怎么的途径学秧歌的呢？

解：也都学得早了，原先就学。也就是在村里自己拉的秧歌班上，跟着这个团那么学的。挑这些个精明能干的。现在我们团年轻点儿的也能唱大锣腔，杜灵芝、红玉、巧英她们，也都是村里面老一辈教她们，传下来的。

江：咱们到下面演出，有没有观众要求把弦撤了吧，唱大锣腔？

解：有要求的。也是人家跟咱们要求，也不是不唱不行，人要求“给咱唱一段大锣腔”。比如一场戏，咱可以给他唱20分钟，这一段不拉弦儿的，来段大锣腔。

江：哦，是这样，也不是从头唱到尾的。那咱传下来这些老戏都能唱大锣腔吧？

解：都还能。唱一段儿两段儿的都还能唱。

江：现在秧歌演出观众情况怎么样？老年人多还是年轻人多？

解：老年人多一些。老两口搭着伴儿就来了，也没有别的事儿干。年轻人没工夫看。你看我们这几天刚演出，观众人可多。你看这是我们团演出照片。

江：哦，这个老生也是女演员哈。现在生行也是女演员多？

解：对。

江：咱们团有男演员吗？

解：只有一个男的，其他都是女的。

解：现在常（俊果）老师，他们在搞秧歌艺校呢。今年文广新局也研究了，现在正在招生呢。把生招全了就开学。

江：专门教秧歌？

解：对啊。

江：那它是个什么性质的？

解：政府出钱吧。可能跟保定和省艺校挂钩，毕了业给证书。老师方面，唱腔有常老师，文武场从保定和省里面请老师过来。唱腔本地都有老师，咱们剧团也能教，那个唱腔保定和省里就教不了了。

（后根据主管秧歌工作的定州市文化馆副馆长赵丽老师、秧歌老艺人常俊果介绍，正在筹备中的定州秧歌艺校是在常老师等秧歌艺人向文化主管部门写信呼吁抢救秧歌的情形下获准成立，以“秧歌传承中心”“传习所”的形式开班招生。笔者在定州采访时，已收到15人报名，年龄从12到25岁不等，多在12—16岁之间，以定州大三路、清风店一带为多。据常老师分析，因那里有在外地剧团工作者，退休回村后能每月拿退休金养老，村民们知道后可能对吃戏曲饭较有好感。拟于5月7日面试，面试后通过的学生作为第一批学员，2017年中考结束六月后计划再

招收一批，希望能够招收30人左右，学制三年。）

访谈三

时间：**2017**年**4**月**30**日

地点：定州市大世界酒店

受访者：秧歌老艺人常俊果（以下简称常）

访问者：江棘（以下简称江）

常：我一出生就没了父亲了，父亲牺牲了，我没见过我父亲。这叫暮生儿。我父亲那会儿是搞敌工的，在东亭那儿叫日本人拿刀挑死的。那会儿定州是敌占区。他是八月初五牺牲，我母亲怀着我，是第二年正月二十五才生的我，生了我才八个月，我母亲就又“往前走”了。我就跟着我爷、我奶奶他们过。到十一二岁上，虚岁12，周岁11，这个秧歌剧团不上东亭招人去了嘛，我就来了，我姥姥是在东亭。我1956年进剧团，1957年上清风店去演出，我姑姑跟我姑父说，你回去了你问问果子吧，看她怎么招的，不行给她找找靠个人吧，这么一点点，十一二岁，出去了家里也不放心。我1957年在清风店演出，我姑父就找我去了，问我谁教你呢？我说崔庆云。他说，对你好呗？我说好。他说，你师娘跟着没？我说跟着的。他说，你师娘对你好呗？我说对我好，我师父师娘对我挺好。我姑父就说，那你跟他拜了没？我说没有，我不知道怎么拜。拜了就不一样，拜了师他就把你管起来，什么都管。我那学戏三个月就出了徒了，因为一拜下，我师父就管得特别严。我那会儿在剧团外号叫“大傻子”。比如在后台，要是像咱俩这样说话，我师父就不让说，不让念一声儿，在后台一边坐着他要一看见我说话了，他就瞪我，不能说话。他一瞪我我就不敢说话，他的意思就是没有事你不琢磨你的戏去，别谈别的心，你正在学戏期间。一般情况下散了戏别的学员打打闹闹说说笑笑，我从来没有过，反正从小就挺成熟的那个劲儿，我家庭对

我也有很大关系。我八个月上我母亲就“往前走”了，我跟着我爷爷奶奶，我觉得我这个（性格）跟我家庭也有关系吧。就这么着给我起个外号“大傻子”。1957年拜的师，1958年定工资，那会儿我才十三四岁，给我定成48块。1959年我就参加河北省青年会演了。我这个起步，跟我的姑姑、姑父有很大关系，我师父师娘管我特别严。我师父那时跟我一念一个本戏，就是整个，不管男场女场，都得学会，他不单教一个角色。那会儿都是口传。

江：现在演出、学戏有剧本了吧？

常：现在倒是有剧本了，比如说现在咱要是排个啥新戏了，你从电视上也好、电脑上也好，你可以查出来。早前没有。

江：您说的是现在移植的剧目。

常：是。比如说《跑沙滩》，这是秧歌的传统剧目，《李香莲卖画》，还有《安安送米》《张九成私访》《三进士》都是秧歌的传统剧目，那会儿学都是哪一个角色都要学会，剧团里给我也起个外号叫“大包袱”，因为会戏多。1958年不是“反右”，把宋文川一打成右派，我就顶起来了。我唱青衣，也唱老旦，后来我又唱胡子生，没有什么我就上什么。1959年参加河北省青年会演，咱们保定的赵佩云、任凤霞这些老师看我比较全面，帮我排的戏，赵佩云还说我“你这个身上怎么这么硬啊”！（笑）1960年我的名誉老师，就是咱们省京剧团的肖月珠，可也没跟人家认真学过，挂号的，在西关堂里拜的师。到1983年的时候咱们省里面又过来排一个《太行深情》，我就接了团长了。

江：那是新戏了。我看现在媒体介绍，说像兴定秧歌团也创编了不少新戏。

常：那都是小剧目，《倒插门》什么的，都是小现代戏，有点像秧歌小品。

江：这样的戏受欢迎吗？

常：受欢迎。也差不多，大戏爱看传统戏，小戏穿插着。

江：小戏是不是基本都是喜剧。

常：小戏基本都是喜剧。咱们大戏悲剧就是像《安安送米》这些，《三进士》并不怎么悲，最后还是大团圆。《李香莲卖画》是前头哭灵牌那段悲。她爱人不是赶考走了，赶上三年大旱寸草不生，公婆都去世了。那个戏原先有点半神话戏的意思，她往城里走的时候，出一个南海老母，掐指一算说李香莲十里坡有难，在十里坡遇上猛虎要吃她，派风神搭救去，救了这才进京，进了城才住店。有这么一段神话戏，这是更早的时候的演法。

江：这个戏现在要演，也是一夫二妻的结尾吗？

常：也是。这戏最后收尾时小生有这么几句：天明清晨上金殿，见了万岁把本升，万岁准了我的本，再讨来一个才公平。就是讨凤冠霞帔，这个后面单演，就叫《双凤赠》，要都演，就是《李香莲卖画》。

江：我还想请教您一下，有个剧目，叫《小花园》的。

常：我演过。

江：您演过哈，就是张廷秀的故事。他中了状元回来打扮成乞丐试探她未婚妻……

常：咱们那个不，没有演到那里。咱们就是光演前面那一节。他岳父嫌贫爱富把他打出来，他上吊去，丫鬟搭救他，这么一段，只到这儿。

江：只演发迹前的，跟杨二舍、杨富禄那两个剧挺像的。后面现在没有演了？

常：没有演了。我也不太知道后面本子是什么样的。

江：那《崔光瑞打柴》这个戏呢？

常：这个戏也不演了，我不太了解。现在重新记录的这些戏的剧本，我也不清楚是从哪里弄来的了。

江：记得您说过定州秧歌已经很久不用方言了。

常：现在也有人批评，说定州秧歌的念白，京白不像京白，普通话不像普通话，还是应该再改回定州话。我们那会儿学戏，20世纪50年代来大剧种帮我们提高，学的时候就已经是韵白和普通话念白两种了，现在好多人不会韵白，就都是普通话了。

江：为什么不用定州方言了？

常：觉得不好听，念出来土气，效果不好。那会儿用定州方言的就一出《夺印》，是北京来的京剧团的邹功甫、何重礼帮着排的，移植的现代戏，用的是清风店那一带方言，因为那个地方说话尾音，声音往上扬一点，念出来觉得好听一点，还可以。自20世纪70年代，我们基本上新编移植演大戏、演本戏演得多，连台戏，包括武戏，像《呼家将》《王莽篡位》《孙安动本》这些，原来那些“婆婆妈妈”的戏就演得少了。

主要参考文献

李景汉、张世文编：《定县秧歌选》，中华平民教育促进会1933年版

中华平民教育促进会编：《民间曲艺采访辑》，南京第二历史档案馆

中华平民教育促进会编：《平民读物》，手抄本藏南京第二历史档案馆

中华平民教育促进会编：《定县笑林》，南京第二历史档案馆

张占元：《定州秧歌史料》，定州市文学艺术界联合会2008年版（内部发行）

张占元：《定州秧歌优秀剧目集锦》，定州市文化广电新闻出版局2014年版（内部发行）

郭福彬、张占元：《定州秧歌戏史暨艺术特色》，大众文艺出版社2014年版

张建英、杜国生：《定州秧歌》，人民日报出版社2005年版

Sidney Gamble，Chinese Vilage Playsfromthe Ting Hsien Region，Amsterdam：Philo Press，1970

[宋]苏轼撰、[宋]王十朋注：《东坡诗集注》，文渊阁《钦定四库

全书》

[宋]周密：《武林旧事》，浙江人民出版社1984年版

[清]翟灏：《通俗编》，中华书局1985年版

[清]徐珂：《清稗类钞》，中华书局1984年版

[清]程嘉谟等编修：《钦定大清会典则例》，文渊阁《钦定四库全书》

[清]李调元：《南越笔记》，中华书局1985年版

[清]方成培：《雷峰塔》，李玫注，华夏出版社2000年版

[清]刘鹗：《老残游记》，陈翔鹤校，戴鸿森注，人民文学出版社1979年版

[清]李斗撰，汪北平、涂雨公点校：《扬州画舫录》，中华书局1960年版

[清]佚名：《施公案》，中国文史出版社2002年版

国学扶轮社辑《古今说部丛书》，上海文艺出版社1991年影印版

《中国戏曲剧种大辞典》，上海辞书出版社1995年版

王森然编：《中国剧目辞典》，河北教育出版社1997年版

李修生主编：《古本戏曲剧目提要》，文化艺术出版社1997年版

蔡雨燕、宫楚涵编：《地方戏剧目汇考》，学苑出版社2015年版

中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志·河北卷》，中国ISBN中心1993年版

《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1982年版

张庚、郭汉城编：《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社2006年版

张庚、郭汉城编：《中国戏曲通论》，上海文艺出版社1989年版

张庚：《张庚文录》，湖南文艺出版社2003年版

张庚：《秧歌剧选》，人民文学出版社1977年版

李春熹选编：《阿甲戏剧论集》，中国戏剧出版社2005年版

吴小如：《吴小如戏曲文录》，北京大学出版社1996年版

陈多：《中国戏曲美学》，上海百家出版社2010年版

刘文峰：《中国戏曲文化史》，中国戏剧出版社2004年版

刘祯：《民间戏剧与戏曲史学论》，台北“国家出版社”2005年版

贾志刚主编：《中国近代戏曲史》，文化艺术出版社2011年版

王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版

傅惜华编《白蛇传集》，上海古籍出版社1987年版

黄芝冈：《从秧歌到地方戏》，中国戏剧出版社2015年版

孙作云：《中国傩戏史》，《孙作云文集·美术考古与民俗研究》，河南大学出版社2003年版

[日]田仲一成著，布和译：《中国祭祀戏剧研究》，北京大学出版社2008年版

蒋星煜：《以戏代药》，上海远东出版社2007年版

么书仪：《晚清戏曲的变革》，人民文学出版社2006年版

丁淑梅：《中国古代禁毁戏剧史论》，中国社会科学出版社2008年版

王永恩：《明末清初戏曲作品中的女性形象研究》，文化艺术出版社2008年版

[英]简·爱伦·哈里森著，吴晓群译：《古代的艺术与仪式》，大象出版社2011年版

[俄]巴赫金著，李兆林、夏忠宪等译：《拉伯雷研究》，河北教育出版社1998年版

陈世雄：《戏剧人类学》，上海古籍出版社2013年版

傅谨：《草根的力量——台州戏班的田野调查与研究》，广西人民出版社2001年版

张炼红：《历炼精魂：新中国戏曲改造考论》，上海人民出版社2013年版

董晓萍、[美]欧达伟：《乡村戏曲表演与中国现代民众》，北京师范大学出版社2000年版

黄旭涛：《民间小戏表演传统的田野考察——以祁太秧歌为个案》，知识产权出版社2013年版

阎定文：《祁太秧歌研究》，文化艺术出版社2014年版

韩晓莉：《被改造的民间戏曲：以20世纪山西秧歌小戏为中心的社会史考察》，北京大学出版社2012年版

贾思绂等纂：《定县志》，成文出版社1969年版

[清]陈咏修、[清]张惇德纂：《唐县志》，成文出版社1969年版

张孝琳等编：《唐县志》，河北人民出版社1999年版

米迪刚、尹仲材编著：《翟城村》，中华报社1925年版

李炳卫等编：《北平指南》，北平民社1929年版

汤茂如：《定县农民教育》，中华平民教育促进会学校式教育部1932年版

李景汉：《定县社会概况调查》，上海世纪出版集团2005年版

[美]明恩溥：《中国乡村生活》，时事出版社1998年版

乔志强主编、行龙副主编：《近代华北农村社会变迁》，人民出版社1998年版

赵世瑜：《狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会》，三联书店2002年版

赵世瑜：《小历史与大历史：区域社会史的理念、方法与实践》，三联书店2007年版

宋军：《清代弘阳教研究》，社会科学文献出版社2002年版

马西沙、韩秉方：《中国民间宗教史》（上、下），中国社会科学出版社2004年版

连立昌、秦宝琦：《中国秘密社会：元明教门》，福建人民出版社2002年版

濮文起：《秘密教门——中国民间秘密宗教溯源》，江苏人民出版社2000年版

[美]欧大年著，刘心勇等译：《中国民间宗教教派研究》，上海古籍出版社1993年版

[美]欧大年、耿保仓等编：《保定地区庙会文化与民俗辑录》，天津古籍出版社2007年版

[美]杜赞奇著，王福明译：《文化、权力与国家：1900—1942年的华北农村》江苏人民出版社2003年版。

[美]阎云翔著，龚小夏译：《私人生活的变革——一个中国村庄里的爱情家庭与亲密关系》，上海书店出版社2009年版

费孝通：《乡土中国》，上海人民出版社2013年版

费孝通：《生育制度》，商务印书馆1947年版

张国刚、余新忠主编：《新近海外中国社会史论文选译》，天津古籍出版社2010年版

周积明、宋德金主编：《中国社会史论》，湖北教育出版社2000年版

[美]洪长泰著，董晓萍译：《到民间去：1918—1937年的中国知识分子与民间文学运动》，上海文艺出版社1993年版

[美]黄宗智：《华北的小农经济与社会变迁》，中华书局2000年版

[美]欧达伟著，董晓萍译：《中国民众思想史论：20世纪初期—1949年华北地区的民间文献及其思想观念研究》，中央民族大学出版社1995年版

[日]井口淳子：《中国北方农村的口传文化》，厦门大学出版社2003年版

[日]深尾叶子、[日]井口淳子、[日]栗原伸治著，林琦译：《黄土高原的村庄：声音·空间·社会》，民族出版社2007年版

薛毅编：《乡土中国与文化研究》，上海书店2008年版

江明渊：《民初陶行知、晏阳初教育理论与民间文学之关系研究》，台湾学生书局2006年版

胡适：《胡适文存》，中央编译出版社2014年版

周扬：《表现新的群众的时代》，东北书店1948年版

[日]木山英雄著，赵京华译：《人歌人哭大旗前——毛泽东时代的旧体诗》，三联书店2016年版

王立群：《王立群读<宋史>之宋太祖》，大象出版社2012年版

汪晖：《汪晖自选集》，广西师范大学出版社1997年版

[美]安敏成著，姜涛译：《现实主义的限制：革命时代的中国小说》，江苏人民出版社2011年版

李国华：《农民说理的世界——赵树理小说的形式与政治》，上海书店出版社2016年版

后 记

本书的研究对象是流行于华北大地的秧歌小戏。无疑，对象中居于最核心地位的是定州（即旧日定县）的大秧歌。

写作缘起于十余年前，彼时我还是清华园里一名比较文学专业的研究生，刚刚将硕士论文的研究对象定为民国时期的民众教育戏剧运动。中华平民教育促进会的定县农民戏剧实验无疑是这一问题的重点。而通过文献阅读，我也发现在已日趋热闹的定县戏剧研究中，颇有些费解之处。其中之一便是众口一词肯定定县农民话剧运动对于民间文艺传统的吸收借鉴的同时，却又普遍将大秧歌这一定县当时最为流行的具体民间文艺形态与农民话剧运动视为对立的双方。对这一问题的思考延续了很久，我对此也另有讨论，并不在本书范围内。但是这一点迷惑，却催促着我十余年前第一次踏上了定州这块陌生的土地，就此与定州大秧歌结下了不解之缘。

两年前，我的恩师，也是我博士阶段的导师刘祯研究员告诉我他关于“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的想法，并希望我可以承担其中一本书的写作任务。那时我正在进行博士论文《穿过“巨龙之眼”：跨文化对话中的戏曲艺术（1919—1937）》出版前最后的整理校订工作，同时也正在对近现代民众教育戏剧运动和“戏剧大众化”的民间实践问题，进行更进一步的思考，因此略作思索，我就向刘老师提出了选择定州大秧歌作为本书写作最核心对象剧种的想法，得到了老师的热情支持。刘老师

对于民间戏剧文化有长年深入的研究，在目连、傩戏等诸多地方戏研究上都成果斐然，坚信在民间文化中孕育着中国文化学术发展新的增长点，“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划，即是他这一期待和关怀的具体体现。同时，他也较为了解我此前与定州秧歌结缘的经过。虽然几年下来，我对定州秧歌在感性和理性层面都有一定的认识，结合丛书学术性与可读性兼顾的要求，也较快确定了从乡村女性社会与文化的角度切入这个被称为“栓老婆桩”的小剧种，但是如何结构全书的写作，开始我并无把握，视野也一度较为局限。经过刘老师的启发，我渐渐打开了思路，确定了从民间信仰、戏曲音乐、戏班制度、舞台形态、表演风格、剧目文本、剧种历史以及与同域其他民间文艺、同题其他戏曲剧种比较等层面切入秧歌戏的女性抒写和表达，力求在纵横交织的书写脉络中展现出剧种与社会文化的复杂深广。

实话实说，开始写作时，我的心情是比较轻快的。首先，近年来我的写作都集中于正式论文的学术写作，也期待有一种相对更轻松愉悦、更为自我和灵活的写作来做穿插；再者，定州大秧歌的课题，原是我关于近现代民众教育戏剧运动进行观察思考的一个“副产品”，本书将定州秧歌从原有的思考框架中剥离出来，对象单一明晰，自成体系，我也乐于将此作为一次整理、一个过渡、一个走向更深入思考的预备和新起点。然而一旦写起来，却发现并没有预想中那么轻松。一旦把定州秧歌作为一个独立的对象予以审视，也就意味着我的视线要从原先对近代二三十年间的聚焦前移或后移，我是否有能力处理好这更长时间段中乡村文化和传统的凝聚与嬗变？而当我把目光从新知识人群体转移到乡村女性后，她们能否在我的观照和叙述中获得某种“主体性”，而不再仅仅是被凝视的“对象”？除了天然的性别同盟，对于走进她们，我是否有比走进民国知识人更充分的准备？这些都成了写作过程中时刻纠缠我的问号，即便在已经交稿的今天，我也难以圆满回答。但对于我个人而言，尚可安慰的一点是，这本小书仍是我近年来某些具有贯穿性的问题意识的延续，从第一本专著跨文化研究的貌似“洋气”，到这本书的“乡土”，

在我的心中并无鸿沟。虽学力不逮未必能使这些思考有令人满意的呈现，但如有知我者能体察一二，则幸甚至哉！

本书的写作中还留下了一些以我的学力无法解决的遗憾，例如对定州秧歌剧本版本的选择。平教会的《定县秧歌选》有着按照当时“民间文学”的理想对源文本字句进行加工斧凿的痕迹（关于《定县秧歌选》的成书过程，我另有专文讨论过），但是在今天秧歌艺人中流传的文本，无论是老艺人自己的回忆整理文字，还是他人的采访记录，或是其他口传版本，又大多经历了含“戏改”在内的荏苒岁月，与定州秧歌在民国中期最繁盛、最具剧种代表性时期的样貌恐怕差异更大，因此我只能以民国时期定州秧歌唯一剧本记录《定县秧歌选》为主要文本依据，兼采当代记录。所幸目前《中国民间文学大系》出版工程正在紧锣密鼓的进行中，听闻河北省、定州市也都有对定州秧歌进行重新整理的安排，期待在不久的将来，在政府文化部门、几代秧歌艺人、学界的同心勠力之下，定州秧歌的剧目文本能够得到更完善、更具历史感的呈现。

除了感谢刘祯老师，我还需要感谢清华大学中文系的王中忱老师，在我学术之路的起点，当我投向定州这方热土的视线仍然游移不定时，他的鼓励有如雷达定位。还有格非教授、罗钢教授、孟悦教授、解志熙教授等，都在我研究的不同阶段，予以过具体的指导和真诚的鼓励，为我的前进提供了巨大的动力。清华大学社会学系张小军教授，知道我的研究意向后，容忍个性并不活泼外向的我沉默地、并不合格地旁听了许久社会学系的研究生研读与讨论课程，令我受益匪浅，也感愧至今。

我要感谢中国人民大学历史系的夏明方教授，在他到清华讲学之际，王中忱老师告知了他我的研究，他热忱推荐自己那时的博士研究生，现为河北大学教授的郑清坡为向导。郑师兄是定州本地人，有他的陪伴和导引，我第一次为期一周的定州考察才得以顺利进行。郑师兄风尘仆仆的身影和爽朗的笑语，连同庙会油香烟尘飞溅的路边食摊、从翟城到北齐沿途的油菜花田一起，都成了我脑海中明亮的回忆。

我要感谢温铁军教授主持建设的翟城村晏阳初乡村建设研究院。它为我最初的定州之行提供了一个安全的宿营地，一个临时却温馨的家园。那时，我和村民们一样，亲切称呼着日日辛勤工作不求分文回报的学院志愿者们小潘、小仙、清华、小周……至今我仍记得学院晨起下地的号角，夜里聚在简陋图书室看智利影片“Mon A mi Machuca”的欢洽（那天因投影设备故障迭出，被志愿者们笑称为“学院电影院有史以来最黑暗的一天”），爽朗健谈的果农李大镇大爷，逗趣的伙夫大爷和他的名菜“韭菜蒸浑蛋”，以及那两只总爱趴我身边的狗，黄的叫小丢，黑的叫妞妞……学院在我初访后不久就成为了历史，那群可爱的人中我仅仅记住了袁小仙、潘家恩、袁清华、周锦宇少数几人的名字，没有和更多的人作更多的交流，至今引以为憾。在离开学院后，他们中很多人仍坚持着对于乡村建设的艰苦探索，在他们身上，我看到了可贵且不绝的理想主义光芒。

我更要感谢定州秧歌最忠实的记录者和“铁粉”——老艺人与老观众们。特别是一身凝聚着半部定州秧歌史的老艺人常俊果老师，现兴定秧歌剧团的解计英团长和他的团员们，还有定州市文化馆赵丽副馆长。是他们的坚持，让我在今天仍能看到活色生香的秧歌表演。十年前，已过花甲的常老师面对我这个素昧平生的小辈，毫无保留地为我表演拿手戏，直演到双膝跪地泪流满面；十年后，为了新成立的秧歌艺校的招生，满头华发的她仍然田间地头走村串乡不辞辛苦地跑来跑去。解团长本是“圈外人”，因为胸怀对家乡小戏的热爱，全身心投入了秧歌事业，拿出多年经商积蓄办起了民间剧团，老艺人们复兴秧歌的心愿也才终于有了得以施展的平台，我这本小书也因此获得了关于定州秧歌今日生态的诸多资料。赵馆长熟稔定州秧歌的历史，又牵挂着当下的秧歌事业，和几代艺人关系密切如同家人。本书在统计百年来秧歌戏班艺人信息时，遇到诸多困难，如果没有赵馆长的热心帮助，是无法完成的。

十年间还要感谢的人有很多，在清华与中国艺术研究院问学期间的诸多同窗前辈与好友，虽并不一定关注秧歌戏，但或因研究课题的交

集，或因问题意识的相应，都曾给予我观点、材料上的启发和助力。我也期待着自己能在不久的将来，就我们共同关心的话题拿出重新思考后的完整成果，届时将向他们一一奉上我的敬谢；在清华大学学生越剧协会和北京越剧艺术研究会南花越剧团的挚友姐妹帮助下获得的一点越剧实践能力，也有助于我和老乡们的因戏结缘。虽然作为一个南方人，与定州大秧歌没有什么先天的纽带，但那个与老乡们你一句我一句南北斗戏的下午，那个笑语喧腾的小屋，却是我“票戏”经历中体验过的最美的时空。

言难尽意，为我提供过帮助的人，远远多于这里提及的，致谢同时，亦表诚挚的歉意。江苏人民出版社的领导和编辑老师，为本书的最终呈现付出了辛勤的劳动，与他们的相识与合作，也是在紧张的写作过程中，令人极感愉快之事。

最后特别要感谢的，是我的爱人刘坤和女儿快快。我的爱人是航天工程师，工作之繁、压力之重更胜于我，然而十年间的定州考察之路上始终有他的全程陪伴。他生长于皖北乡间，相比我这个城里娇娇女，更熟悉土地的气息。考察之中自然也会遇到挫折，他比我更有韧劲，支持我不达目的不罢休；而重访时他又是那样兴致勃勃、异常期待，以至于有时我会觉得，他对于定州这方土地的感情更深于我。女儿快快也全程陪伴了我最近的重访，彼时她只有三岁，每至新境仍多矜谨，却与常俊果奶奶自来亲近，主动搀扶奶奶，在这老幼相携的画面中，我仿若看到了民间艺术步履蹒跚却不乏希望的前路。

江 棘

2017年初冬于北京航天城



锣戏与中原俗曲

中国戏曲艺术与地方文化丛书　主编　刘祯

锣戏与中原俗曲

赵君　著

江苏人民出版社

版权信息

书名： 锣戏与中原俗曲

作者： 赵君

出版社： 江苏人民出版社

出版时间： 2020-04-01

ISBN： 9787214244932

目录

总序

中国戏曲具有悠久的历史、独特的魅力和深厚的群众基础，是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体。近年来，习近平总书记把弘扬优秀传统文化提到一个新的高度。2015年7月国务院印发了《关于支持戏曲传承发展的若干政策》，强调“坚持扬弃继承、转化创新，保护、传承与发展并重，更好地发挥戏曲艺术在建设中华民族精神家园中的独特作用”。戏曲的传承、保护与发展是一项系统工程，是现在和未来包括“十三五”期间文化发展的重要内容。中国戏曲是极具魅力的表演艺术，这种魅力在于它与观众的密切性，遂多须臾难舍之情；这种魅力还表现为中国戏曲所具有的生命力，古希腊、古罗马戏剧仅存斑驳风蚀的剧场残石断壁，古印度梵剧也遗响难觅，世界三大古老戏剧文化中，只有中国戏曲顽强地活在舞台上，活在观众中，这才是真正的艺术，穿越时空而魅力不减。中国戏曲有它的发展规律，繁衍滋长、起落更迭、此消彼长、雅俗交替，终至花部乱弹，各地方戏剧种遍地开花，浸入社会的每个角落、每处细胞，荷载着文化思想和道德教化的使命担当。

“百花齐放”使戏曲获得新生，进入21世纪以来的非遗保护和对弘扬优秀传统文化的倡导，使得作为非遗保护对象的戏曲再次启航，不断丰富百姓的精神生活，回归民间民俗，体现传统的厚重与隽永，承载现实的使命和责任。据原国家文化部2017年12月26日全国地方戏曲剧种普查数据，截至2015年8月31日，全国共有348个剧种。这个统计数字令人振奋，是2001年5月18日昆曲艺术被列入联合国教科文组织非遗代表作以

来，特别是国家启动和实施非物质文化遗产保护措施的一个重要指标。

“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划和编撰，正是基于这样一种深邃和广大的背景，是贯彻和落实上述国家目标而做的尝试和努力。本丛书以体现戏曲的地方性、民间性为宗旨，以颇具特色的地方戏为切入点，找到它与传统文化、地方文化、民俗文化、宗教文化之间历史联系的最佳透视角度，在突出戏曲艺术地方色彩的同时，挖掘、展示它与传统文化、地方文化的历史渊源和精神内涵，让人们真正了解、认识非物质文化遗产——戏曲的历史形态和现实生态面貌，从而更具体、直观和深刻地认知我们的传统文化和地方文化，并关注传统戏曲向现代戏曲的文化转型，着眼社会和学界共同关注的问题，力求从不同的角度，全面、系统地反映地方戏曲剧种和地方文化的不解之缘和最新研究理念。

有别于以往专注于对戏曲本体的研究，该丛书的视角是文化。我们知道，每个剧种有其鲜明的地域特色，它的孕育和形成是地方文化和艺术交流融合的产物，是历史的凝结，是地方艺术，也是地方文化，是地方文化活态的一张名片，因而极具历史价值、文化价值和艺术价值。文化视角可以让我们从一个更为广阔和深刻的维度，去剖析、认识和理解戏曲剧种和戏曲艺术。考虑到以往人们对小剧种和民间戏剧的忽略，以及它们在非物质文化遗产中的价值和意义，我们在挖掘大剧种有特色选项的同时，对小剧种和民间戏剧给予了更多关注。

本丛书主要的着眼点和期待实现的创新性体现为：

一、确立和回归戏曲的文化属性。戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。以前人们的研究，多关注它的艺术特性，这固然是戏曲的重点和本体，但缺乏对剧种整体的文化认识。戏曲剧种在走向精致化的同时，也走向了狭隘。对于地方剧种，文化是其第一属性，本丛书的视角就是恢复和重建对戏曲这一根本属性的理解。

二、真正认识戏曲的民间本质。戏曲是一种舞台艺术，也是一种大众艺术，是这两种艺术的叠加。在非遗保护之前，我们更看重前者、强化前者，这造成戏曲发展某种程度的舍本逐末，远离民间，远离观众，致使戏曲危机不断。而无疑，民间才是哺育戏曲的沃土。

三、剧种之别，不仅是艺术的、表演风格流派和音乐方言的，更是文化的，尤其是地方文化。地方文化对于剧种的形成和剧种风格特色的确立，具有深层的、精神性指标价值，对戏曲和剧种的文化读解，会有一种比较全面、系统的文化生态视野和宏观把握。

四、一个剧种与地方文化的关系不是单一的，而是复合多元的。但无疑，属地文化与此剧种的关系最具代表性，应该以属地文化为论述主体，兼涉其他文化，客观反映其与该剧种的关系，而非选择性地有意拔高或贬抑，应该是该剧种与属地文化及其他文化的共生共融。

本丛书力图兼顾学术与通俗、戏曲与文化、历史与现状、民间与文人、专业与普及，作者均为在该剧种领域有专业研究成果的学者，以青年学者为主。他们思想活跃，学术功底扎实，既有丰厚的文献基础，又有专业精神和开阔的文化视野，依托学术研究之基础，深入浅出，雅俗共赏，旨在为国内外读者奉上一套较为全面反映中国戏曲剧种和地方文化精神内涵的高质量文化丛书，架起一座非专业人士、普通读者走向戏曲艺术的“津梁”。

刘　祯

2018年7月于北京

第一章　中原俗曲文化形成根源探究

中原地区历史悠久，文化积淀深厚且价值重大，非常值得梳理与研究。但以往成果多关注生成并发展于该地区的宫廷、文人等文化成就，对于民间文化，尤其是民间音乐关注甚少。本书即以明清时期纵横、流播于该地区的俗曲音乐为切入点，深入挖掘中原俗曲音乐文化形成的历史根源，全面呈现其在明清时期的流行态势，探究清代以降该地区戏曲音乐，尤其是锣戏这一古老剧种蓬勃发展的内在根源和动力，以及其艺术特征与历史价值。

在展开本书的具体论述之前，笔者认为对于“中原”一词稍加说明是十分必要的。《辞源》中对于中原一词的解释分为广义与狭义两种，“狭义的中原，指今河南一带；广义的中原，指黄河中下游地区或整个黄河流域”。可以看出，不论是狭义还是广义，《辞源》中的中原属于地域性概念。而《辞海》中的“中原”则不仅包含地域性特征，而且还含有历史性特点，即“古称河南及其附近之地为中原，至东晋南宋亦有统称黄河中下游为中原者”。

中原一词不仅出现时间早，而且涵义也逐渐发生着变化。这一概念最早出现于《诗经》，例如《诗经·小宛》中的记载：“中原有菽，庶民采之。”但在此处，这一概念并非一个特定的地理区域概念，而是泛指原野。此外，在先秦及两汉时期的其他文献中，中原也被用作特定的地域性概念，主要是指洛阳或函谷关以东的平原地区。这种一般性概念与

区域性概念并存的现象在此时期的其他文献中多有存在。直至魏晋南北朝时期，中原这一概念的地域性意义才最终变得清晰。诸如“北定中原”等用法中，这一概念所指向的、黄河中下游这一汉王朝统治核心地域的范围已十分清晰。这是因为西晋覆灭后，黄河流域大批居民由于少数民族的入侵而南迁，这种背井离乡之苦使漂泊异乡之人将中原作为思念的故土而频繁提及，使得这一概念的指向更加明确。

对于中国历史、文化及社会的发展而言，黄河中下游是中华民族重要的发祥地之一，也是宋以前多个朝代政治与文化的主要发展中心，因此便形成了以该地区为中心而向周边辐射的观念及视角，也就自然使这一区域与中原的对应性逐渐明晰起来。只不过由于封建王朝的更迭以及其都城的变迁，中原这一地域概念的中心城市处于不断变动之中，如秦汉至隋唐时期，中原地区的中心是在洛阳；北宋时期，该地域范围的中心却移至开封；到了中华民国、新中国成立及至当今，中原的中心则转移到郑州。

中原一词既然在中国历史发展的不同时期有着多种解释与多种涵义，那么作为其包含的“中原文化”也就必然存在着多义性。“中原文化其实有两副面孔，一方面，它具有基于中原之地源发和独创的属性，属于地域文化；但另一方面，中华民族统一政治体制及价值观念的形成，在很大程度上就是中原地区制度文化和精神文化的放大。这一文化形态即使无法与中国传统文化等同，但起码构成了中国传统文化的主干。”

随着考古遗址的不断发现，学界对于中国历史起源的一个中心说多有质疑，但中原在中国历史中的中心地位，及其所属文化在各文化之间的古老性和辉煌度却是不容置疑的。赵芝荃先生在其论述中国早期出现的六个文化区之间的关系时指出：“这几个文化区有的是东西毗连，有的是南北相邻，组成一个以中原地区为中心的五角形格局，共同存在于黄河、长江以及辽河流域，历时三千年之久，这就不可避免地使它们发生频繁的接触、相互交流与融合。中原地区位于各文化之中心地位，毫

无疑问它较其他文化区有更多的文化交流与融合的机会，成为联系各文化区的纽带。”“如果从文化分布区方面来讲，那就是中原地区是当时交流、融合和锤炼各个地区文化精髓的大熔炉。”

中原是三皇五帝兴起之地，是早期文明发展之重地之一，中原文化是中华文化最先进入文明时代的重要标志之一，同时又是多民族、多区域文化碰撞、交流与融合之所，因此它兼具源头性、先进性、优越性、开放性、包容性、集成性、开拓性、代表性和创新性，在某种程度上影响和塑造着我们民族的性格与精神，并由于人民的创造而不断被丰富与发展。

本章将从“帝王音乐文化的无声侵染”“经济实力的有效支撑”“水陆交通的大力带动”“明代藩王的重要册封地”“宋元以来文学艺术的坚实基础”“宋元以来音乐艺术的卓越成就”等方面入手，具体探究中原俗曲文化形成的根源、兴盛的具体表现以及对于传统戏曲音乐发展与流行的促进。

第一节 帝王音乐文化的无声侵染

汉代著名历史学家司马迁在其《史记·货殖列传》中，对于中原地区重要的政治地位曾有这样的概括：“夫三河在天下之中，若鼎足，王者所更居也，建国各数百千岁，土地狭小，民人众，都国诸侯所聚会，故其俗纤俭习事。”其中的三河主要指的是河南、河内与河东，涵盖的地区以中原地区为主。

由自然资源丰富、地理位置重要等因素决定，中原地区成为历朝政治家非常重视的军事要地，“问鼎中原”成为国家建立的重要标志，该地区也成为国家维护并实行其统治的首选之地，因此形成了“得中原者得天下”的认识。仅河南一省就有共计14个朝代在此建都，它们分别是：定都于洛阳的夏朝、东周、东汉、曹魏、西晋、北魏、武周、后唐；定都于安阳的商朝；定都于开封的后梁、后晋、后汉、后周、北宋。在此定都的帝王达两百多个。他们在此见证了中国历史的成就与辉煌。

一、先秦时期的政治中心

据相关考古资料、文献以及传说的记载，中华人文始祖——三皇五帝——及其所统领的部族主要在中原地区活动。该地区丰富多样的遗迹与口头传说交相呼应，共同加强了“中原为文明源头”之判断的可信度。“从中国历史上第一个朝代——夏朝开始，中原大地上先后建立了一个个国家，筑成了一个个都城。据历史和考古学家研究，夏朝先后有7个帝王在河南建都，而商朝除前期有3个帝王在河南建都外，盘庚迁都以后，殷商270多年一直定都于此。周朝初期建都长安，但很快就营建东都洛阳。东周迁洛以后，政治中心随即移到中原。到春秋战国时，

宋、卫、韩、魏、陈、蔡等6国分别建都河南。以后，从东汉到金，先后有12个朝代在河南建都。中国最著名的八大古都河南有其四：十三朝古都洛阳，七朝古都开封，殷都安阳，商都郑州。其他至少还有14个列国古都在河南境内。”北宋时期，都城汴梁已成为当时世界上人口最多的国际性大都会，据宋代孟元老的《东京梦华录·民俗》篇中记载，开封“以其人烟浩穰，添十数万众不觉多，减之不觉少”。

都城的兴建，不仅使得全国性的政治机构聚集于此，也使得许多全国性的文化机构设立于此，这一地区成为国内外文化名人、名品汇集的地方。这些文化发展方面的优越条件，让该地区成为引领周边及全国范围内文化发展的风向标和最高标准。不论是代表距今八千多年新石器早期文化成就的骨笛，距今六千多年新石器晚期仰韶文化的埙、鼓，距今五千多年新石器晚期龙山文化的陶埙、编庸、特磬，还是夏商周时期体现青铜冶炼技术之高超的青铜乐器以及其他种类丰富的乐器，均彰显了帝王文化在这一地区长期发展的卓越成就。

中原地区既是历代帝王统一天下的必争之地，又是历史发展中多位帝王的帝都之所。因此，这里的文化处处彰显着帝王文化的侵染，音乐文化也不例外。

“在中华大地上，目前发现的史前城址约五十座。其中，最发达、最典型的是黄河中下游地区的龙山文化夯土城址。”到了夏、商、周时期，由于中原地区主要是“王畿”的所在地，因此这一地区不但成为都城的选址，也成了许多方国的城址，这对于发展中国早期城市、发展该地区的文化起到了重要的、关键性的带动作用。

中原地区在中国历史发展过程中重要的政治、军事与经济地位，也促进了其文化的发展，使其在文学艺术方面也独领风骚。这里不仅是中国第一部诗歌总集《诗经》中的民歌所着重描写的地方，是春秋战国时期开浪漫主义文风之先的庄周与寓言大师韩非子的主要活动地域，而且还产生了汉代贾谊创作的骚体赋，张衡首开的七言诗，许慎编撰的中国

历史上第一部大字典《说文解字》；三国至六朝时期的建安巨匠、山水鼻祖谢灵运的作品，志怪体小说——干宝的《搜神记》等名篇佳作。河南文化产业发展研究课题组王喜成李二梅论中原文化的精神特质中州学刊年第期第页

二、唐、五代洛阳的陪都地位

隋朝在建立之初便将洛阳设为陪都。隋炀帝在继位时决定迁都洛阳，并对其进行大规模的营造。它“南对伊阙，北倚邙山，东逾瀍河，洛水纵贯其间，分外郭城、宫城、皇堀、东城、含嘉仓城、园壁城和耀仪堀，规模宏大，布局有序。宫城皇城偏隅郭城西北的独特布局，整齐划一，以里见方的里坊布局建制在中国都城建设历史具有重要的历史地位。隋炀帝修建洛阳城，具有统治国家的战略考虑。洛阳城到五代、北宋时仍在使用，曾是全国经济文化中心”。

由于陪都的特殊地位以及它在隋代大运河中重要的位置和功能，洛阳及其周边地区的经济、文化得到了空前的发展与提升。美籍汉史学家费正清在《中国：传统与变迁》中感慨道：“在隋文帝和隋炀帝的统治下，中国又迎来了第二个辉煌的帝国时期。大一统的政权在中国重新建立起来，长城重新得到修缮，政府开凿了大运河，建造了宏伟的宫殿，中华帝国终于得以重振雄风。”

此外，帝王对于音乐艺术的偏爱，也促进了这一艺术门类的发展。例如隋炀帝“曾将全国的音乐艺术分为燕乐、清商、西凉、扶南、高丽、龟兹、安国、疏勒、康国九部，并在每年正月初一到十五，把各地的音乐艺人集中到洛阳，在皇宫端门外八里长的大街上搭台演出，供官员百姓欣赏”。又如唐代，也是重视音乐文化并取得了辉煌成就的一个朝代。“唐代主管音乐的机构是教坊，有朝廷直接派人管理……唐玄宗时，教坊有五处，三处在长安，两处在洛阳。”“唐代的‘梨园’有三个，两个在长安，一个在洛阳（称‘梨园新院’）……洛阳梨园主要演奏一般

俗乐，有1500人。”而唐代宜阳韩城散乐雕砖，以及周边地区的东汉郑州盘鼓舞画像镜、荥阳河王陶楼乐舞壁画、汉灵宝张湾5号墓陶楼乐舞俑、东汉新密打虎亭汉墓胡旋舞画像石等大批洛阳及其周边的出土文物，则是对这一区域乐舞发达程度的最好佐证。历史文献中关于隋炀帝“天津桥盛陈百戏”、李隆基“大酺于五凤楼下”的渲染铺陈，和对于平乐观、百戏堂、众艺台等奢华演艺场所浓墨重彩的描绘，均体现了中州文人对乐、舞、歌、优的关注与青睐，并产生了以杜甫的《观公孙大娘舞剑器行》、白居易的《胡旋女》、刘禹锡的《观柘枝舞》、李贺的《公莫舞歌》、王建的《霓裳辞》等为代表的一批文坛佳作，为后人在脑海中构建这里的音乐盛况留下了肆意驰骋的想象空间。



唐代宜阳韩城散乐雕砖

就是到了北宋，洛阳被改称为西京之时，由于这里“多衣冠旧族”，

乐舞活动依然此起彼伏。而相隔不远的东京汴梁城中极受追捧的杂剧表演也必然不会被这里的上层人士所怠慢。宋代以来，出土文物中的杰出代表偃师酒流沟散乐杂剧雕砖、禹县白沙宋墓散乐杂剧雕砖、温县西关宋墓散乐杂剧雕砖和金代的洛宁介村散乐杂剧雕砖与修武大位金墓散乐杂剧雕砖等不断地向世人昭示戏曲在这片区域及其周边昔日的辉煌。

三、宋代开封的帝都地位

两宋所跨越的10至13世纪，是以农耕文化为主体的中原文化发展至兴盛阶段的代表。这不仅来自此前唐代文化大发展的丰厚积累，以及中原文化已形成的广博内涵，也来自中原文化与北方多民族文化的交流，来自蓬勃发展的南方文化对于中原文化的补充与促进。这是中国历史上出现完备之典章制度、精深之思想文化、瑰丽之诗词书画、绚丽之都市文化的重要时期。在政治方面，宋代的河南是全国的中心，这里不仅有东京汴梁，还有西京洛阳和南京商丘。在文学方面，这一时期不仅出现了李清照、辛弃疾、陈与义、朱敦儒等成长于北方后南渡流寓的著名文学家，以及苏轼、苏辙、黄庭坚、秦观等被贬于南方各地的官员，还涌现了姜夔、文天祥、杨万里、范成大、陆游、周密等一大批出生于南方的著名文学家。他们不仅继承唐代发展至顶峰的诗文化，还将新兴的词文化推向历史的新高度，将自己的激情与才华付诸新兴曲子的创作之中，促成了这一新型流行音乐、文学的大发展与大兴盛。宋代画家张择端在其长卷《清明上河图》中展现了东京汴梁城中繁华的生活图景。据文献记载，这一时期涌现了一大批适应民众审美及娱乐需求的文化消费场所——瓦子勾栏。“仅《东京梦华录》所记述的北宋末期，汴京的瓦舍已遍布东西南北城，有桑家瓦子、中瓦、里瓦、朱家桥瓦子等若干座，尤以城东瓦舍最大。这一带不仅瓦舍连脊，而且每座瓦舍都有几十座勾栏。”其中汇集了各种表演技艺，如杂剧、影戏、傀儡戏等。这种专业性演出场所的出现为不同技艺的艺术展示，各种技艺之间的相互交

流和吸收提供了重要的场域，最终形成了以鼓子词、唱赚、诸宫调为代表的多种曲艺艺术形式，如兼容大曲、词乐、歌舞、说唱等多种艺术品种之艺术元素的宋杂剧，以及创造音乐曲式较高成就的诸宫调。

宋代是中国历史上中原这一词汇被频繁使用的第二个高峰，其中《宋史》共使用这一词汇102次。宋代名臣李纲提出“自古中兴之主，起于西北，足以据中原而有东南”的观点，充分体现出中原地区在兴于西北而进一步统一东南、统一全国中的桥梁作用。“而王若海的‘中原之脊’之论，也是强调了中原地区在国家形成过程中的拱卫和主干作用。”

金朝虽在政治上取代了宋朝，但其文化却较为全面地继承了宋代的传统，其中也包括音乐。金初虽然以燕京为都城，但河南的汴京却为南京，发挥着其陪都的作用。到金宣宗贞祐二年（1214）金迁都南京之后，城市的规模很快得到扩展，使得原来已流散于黄河以北的大量民众回迁至汴梁，从而促使其文化发展得到较快的恢复与勃兴。

四、明清藩王文化的辐射

明初，汴梁地处中原腹地，是朱明王朝与元朝继续作战的重要根据地，因此受到了朱元璋的高度重视。在大将军徐达成功攻占汴梁城之后，朱元璋分别于洪武元年（1368）四月与八月两次亲临此地，指挥相关事务。“明代的河南省，北至武安，南至信阳，东到永城，西到陕州，范围同现在的河南省差不多”，开封曾被设为北京，从而与当时首都南京合称为“两京”。《明史·地理志三》“开封府”条下载：“洪武元年五月曰开封府。八月建北京。十一年，京罢。领州四，县三十。”由此可见，开封在明代初期曾作为一座陪都存在了近11年，而此时所包含的属县也能充分说明其政治地位的显耀。

在元明战争结束后，明朝开启了它三百多年的发展史。其中开封是建国初的陪都，也是藩王——周王——的封地和就藩之地，这种特殊的

地位对于该地区发展的影响必定是深远的。“周王封号是父子世袭的，他们在开封一共传了十一任周王，这就是周定王、周宪王、周简王、周靖王、周懿王、周惠王、周恭王、周庄王、周敬王、周端王、朱恭枵。”世袭的周王及其王府位于开封城的内城，这对于这座城市经济与文化发展的影响是全方位的。由于大小王府的各种需求，明代的开封城是异常繁华的。周王府附近的山货店、铜匠铺、香铺、缎店、药店、裁剪铺、皮局、机房、棉花市、纸马铺、土特产店及日用品店鳞次栉比，遍布城内。

虽然周王府本身建在开封城内，但其影响所及却远远大于这个范围。这主要是因为仅周定王本人就有14个儿子，“除二人先后袭封周王外，其余分别封为汝南、新安、镇平、宜阳、遂平、封丘、罗山、内乡等王。这些王中，大多又有一个世袭系统”。因此可以说，朱明王朝时期，开封城及其周边的大片地区布满了大大小小的王府。他们以各自不同的力量影响着其所在地的经济与文化的发展，也使朝廷在文化方面的诸多制度及成就影响地方，从而使以周王为代表的，河南境内的诸王府及其周边地区成为并非京畿之地的“京畿之地”。此外，除了上述的大小王府之外，“明代的开封还是省、府与县的三级官署，仪宾、乡绅的府第和花园，以及数以百计的统治者用来麻痹人民的寺院、道观和神庙”。

清抱阳生《甲申朝事小纪》“宫中杂戏”条有载：“内廷设立钟鼓司，职掌出朝钟鼓，及凡宫中答应。如岁中清明插柳、午日龙舟、九日登高、腊日驱傩等戏。外至西内秋收之时，有打稻戏，扮演农夫……又有过锦戏，用数十人不拘，浓淡相间，雅俗并陈，全在结局有趣，如说笑之类……后来杂用外戏，即世间传奇等本。殊失初年教导之意。”由此可以看出，明代宫廷的演戏形式及内容不仅形成自己的传统，还影响了藩王王府以及王府所在地区上层社会的风尚与传统。这种社会风尚在明代长期留存，以至于在明亡之后还依然存在。例如河南府福王之子在南京建立南明小朝廷之后还沿袭旧日在洛阳的观戏传统，直至被清人攻

克而走向覆灭。

第二节 经济实力的有效支撑

古今中外的文化发展均有一个普遍的真理，即离不开雄厚经济基础的有力支撑。中原地区也不例外。

一、自然资源丰富

“古代中原的自然条件比今天好。西部、南部的山区丘陵，土肥林茂；东部平原，河流纵横，气候温和，这些都有利于农林渔牧业的发展。唐宋以前，中原经济的发展水平一直处在全国前列，对文化发展十分有利。”但随着时间的推移，中原的气候发生变化，自然环境受到破坏，再加上平原地区在金元以来频繁受到黄河河患的严重影响，生存环境不断被破坏。这确实影响了河南地区经济的发展。但由于明清以来该区域内经济作物的大面积种植，境内外农副产品、手工业产品的运输及交换，再加上便利的水陆交通，该地区的经济发展并不可小觑。

二、经济作物多样

在经济作物种植方面，比较突出的是棉花和蓝靛、红花等作为染料的植物，以及多种药材。“河南至迟在明初已种植了棉花，很快就成为最主要的经济作物，种植面积不断扩大。弘治年间洛阳地区的13个州县中已有11个种植了棉花。”“据不完全统计，明代中后期河南种植棉花的地区已达六十多个州县。”在染料作物方面，蓝靛和红花尤其得到重视。其中以*陵的红花种植尤为兴盛。此外，*陵的花卉种植在嘉靖时期已远近闻名，牡丹、芍药已培育出多种珍品，该县因此获得“花县”的美

誉。此外，药材也是当时重要的经济作物，怀庆、南阳二府是当时较著名的药材产地。仅怀庆一带所产药材就达49种之多，尤其以地黄和山药闻名全国。南阳府下属的裕州也是当时重要的药材产地，所产品种近六十种，其中名贵的药品以天麻为代表。豫北的卫辉府及豫中的禹州、豫南内乡县的马山口等地则形成了大型的药材交易市场。

三、手工业经济繁荣

明代，河南地区的手工业也逐渐兴盛起来。在棉花广泛种植、产量逐渐增加的前提下，河南各地的棉纺织加工业也发展起来。“据统计，到明代后期河南有54个州县兴起了棉纺织业，占全省州县的68%。”此外，煤矿开采、药材加工、酒的酿造也均获得较大发展并名声远扬。这些经济作物的种植以及相应的手工业产品在淮河水系、汉水水系、海河水系及京杭大运河等水陆商道发展的促进下，使这一地区的贸易活动和经济收益均受到较大的带动。

由于上述丰富的物产、兴盛的手工业以及便利交通的共同作用，明代河南还出现了数量众多的商业城镇，其中以豫北新乡县的乐水关，豫中地区的汝州、开封以南不远的朱仙镇，豫东归德府的丁家道，豫西河内县的清化镇、汝宁府的杨埠镇，豫东南的周家口，豫西南的裕州，豫中南的北舞渡，豫南的穰东镇、淅川县的荆紫关与商城县等为代表。商业重镇的大量出现为经济、贸易活动的开展提供了重要的场域，为上述经济作物以及手工业产品的贸易交换提供了必要的流动空间。

可见，明代的河南不仅在自然资源利用、经济作物种植、手工业生产方面发展，而且还形成了经济活动频繁、商贸中心多地共存的局面，这共同造就了该地区经济实力的增强、商人的往来，以及表演艺人的流动及音乐表演活动的繁盛，因此这一时期的文化及音乐文化也得到了一定的发展，最典型的即是俗曲系统以及曲艺、戏曲等得到了较大的发展。

第三节 水陆交通的大力带动

河流自古以来即是劳动人民理想的休养生息之地，也是他们发展生产的根本依托、促进交流的动力源泉和天然航线。具有极为重要且显著政治地位的河南地区，境内的河流及河运自古以来就受到历代政治家的关注。在古代，“影响经济文化发展的主要是水路”。“中原水路交通，起始于先秦，发展于秦汉，兴旺于隋唐、北宋。”“中国古代常说的江、淮、河、济四渎，其中河、淮、济三渎皆从中原流过。但这些河流都是东西流向的，而文化主要是南北交流。因此，沟通各河之间的人工运河，在中原交通史上起过重大作用。”

一、先秦时期水陆交通的雏形

由于相关文献的缺失，因此这一时期该地区的水陆交通究竟如何，今人还未能清晰地知晓。有限的记述仅为其样貌提供了粗略的记述：“战国时期，诸侯争霸中原。魏国开鸿沟，沟通黄河和淮河两大水系，冲破天然河流的局限，使中原地区的水运网呈现雏形。”

二、隋代已降水陆交通的发展

“隋代大运河，使海河、黄河、淮河、长江、钱塘江五大水系相通，以洛阳为中心，南通余杭，北通涿郡，一水贯南北，八方变通途。大运河中的主要河段通济渠和永济渠，都起于中原。中原地区成为大运河航运的枢纽。”这不仅极大地促进了以洛阳为中心的河南经济的发展与贸易中心地带的形成，也为文化的交流、传播和发展提供了便利的沟

通通道、丰沛的物力与财力保障。

“北宋时称通济渠为汴河。除了对它大力利用之外，又疏浚了蔡河和五丈河南北航线，成为古代中原水运的黄金时期。”“北宋以后，中原水运由高峰跌落下来。先是由于金与南宋对峙，运河失修；后由于黄河泛滥，运河被淤平，无法通航。”虽然在全国范围内的影响力不如隋唐，但区域性质的河流在经济发展、贸易活动频繁的过程中依然起到非常重要的作用，例如海河重要的支流——卫河，以及汉水主要的支流——唐河、白河等。此外，虽然南北水运大动脉京杭大运河在元明清时期的更迭之中并没有跨入河南的境内，但其与大运河的距离之近，在陆地向大运河转运物资方面具有不可替代的位置，因此该省的经济、文化发展依然不可低估。

明代，河南境内的卫河、贾鲁河、唐河、白河、黄河以及淮河等大部分重要河流均呈流势平稳、交通畅通的状态。它们一方面沟通了许多城镇，另一方面也促进了沿河地区集市的形成与兴盛。如豫北地区的卫河是沟通河南与天津的重要通道，在明代就存在着合河镇、道口镇、楚旺镇等多个贸易集市。贾鲁河自开封始，经过朱仙镇达周家口，沿岸就有立方店、赵牛口、毕家口、陆家桥、白家潭等多个集镇。

学者张民服将河南跨省境或省境内的水陆商道共分为水陆兼备型、陆路型和水路型三种。其中第一种商道的比例较大，“例如开封，作为中原地区的一大都会，黄河在北，沙河在南，陆路商道四通八达……是最具代表性的水陆兼备型城市”。“开封以南的朱仙镇，贾鲁河穿镇而过，下达周家口，由淮河通安徽、江苏、浙江，舟楫畅通。陆路则由驿道南下经尉氏、许州、汝宁府进入湖北，北上经开封、卫辉、彰德达京师。”而豫南光山县的泼陂河镇则属于陆路型商道。它“北通中原、南接湖广”，是一个重要的交通通道。水路型商道则以舞阳县的北舞渡为代表。它的“航道是由周家口分水路向西，经郾城抵达这里，再将货物转输各地”，从而成为河南重要的一个商品中转站。

第四节 明代藩王的重要册封地

明朝在政治上最显著的一个特点即是它的“封藩”制度。该制度在明朝以前即已产生。朱元璋在广泛了解和分析明以前该制度的利弊得失之后，对其进行了多方面的改革，从而使这一制度得到进一步的定型与完善，成为封建统治者承袭古代私有制观念、封建思想意识的重要渠道，以及维护巩固其统治的关键。

一、中原地区藩王分布概述

据《明史》资料记载，有明一代所封藩王共有50人。在此之中，分封于河南的就有：周王、唐王、伊王、赵王、郑王、卫王、秀王、崇王、徽王、汝王、潞王和福王，共12人。其中，虽卫王已建王府，但因就藩之前已死，而其又无子，因此其封国被除。这样一来，封王并在河南就藩的明代亲王实有11人，占据明代就藩亲王总数的22%，成为明代封藩最多的省份。此外，在延续整个明朝的全国28个藩王中，河南有周王、唐王、赵王、郑王、崇王、潞王、福王共7人，占当时全国总数的25%，又占据了全国之首。

“河南于明洪武元年（1368）五月置中书分省；二年（1369）四月，改为河南等处行中书省；九年（1376）六月，改行中书省为承宣布政使司，计‘府八，直隶州一，属州十一，县九十六’。”“在这八府一州中，开封府建有周王府，禹州有徽王府；河南府建有伊王府和福王府；汝宁府建有秀王府和崇王府；南阳府建有唐王府；怀庆府建有卫王府和郑王府；卫辉府建有汝王府和潞王府；彰德府建有赵王府。八府一州中，只有归德府、汝州没有封王建府，其余七府均有藩王府。可见，河

南藩府的分布是比较普遍和均平的。”这也决定了该项政治制度对河南文化等各个方面的发展势必会形成广泛且深远的影响。

二、藩王在发展音乐方面的举措

在音乐方面，明代统治者对于各藩王的赏赐是全面、系统和丰富的，其中既包含词曲书籍，也包含藩王府邸的乐院、乐户和用乐制度。

据《续文献通考·乐考》载：“昔太祖封建诸王，其仪制服用具有定制。乐工二十七户，原就各王境内拨赐，便于供应。近诸王未有乐户者，如例赐之，仍旧不足者，补之。”该文献另载，建文帝“四年五月，行在礼部，条具王国用乐事宜。先是三月，江西新建县儒学教谕王来言：宁王府每年祭祀社稷山川，取府县学生员习乐舞供祀，今生员有定颇以供应，王府祭祀预先演习动经旬月有妨学业，宜令于附近道观选道童充用。命行在礼部议从其言，如选不及数，则于本府军士余丁内选端瑾者，从之。命各王府皆准此例，至是行在礼部，以郑王、襄王、荆王……之国条具合行事宜以闻。诸国教祭祀乐舞者，例于北京神乐观，选乐舞生五人。所用乐舞生选本处道士、遗童，不足则选军余充之。诸国应用乐工二十七户，今随侍去者不足，则于所司乐户内选精通乐艺之人充用。从之”。另据张居正在《张太岳先生文集》卷十八《杂着》记载：“三十五年八月，成祖敕礼部曰：太祖高皇帝封建诸王，其仪制服用，俱有定着。乐工二十七户，原就各王境内拨给，便于供应。今诸王未有乐户者，如例赐之，仍旧不足者补之。”

从以上引用文献可知，自明朱元璋建国以来，诸藩王在各种礼仪运用上都是有着统一、详细的规定的。每一藩王都会得到27户乐户以供其仪式、娱乐等场合的音乐演奏之用。如果在藩王实际用乐之时的演奏规模不够，那么他们还会从当地道观中选择道士、道童，从军队中选择士兵以满足藩王府用乐的需要。这一方面反映了藩王府在用乐规模上的庞大，也可以说明藩王府的御赐音乐与道士、士兵等普通百姓所持有的民

间音乐之间的广泛交流，这也就成为明代宫廷和民间音乐相互影响、吸收的一个重要途径。对于藩府林立的河南来说，藩府的用乐活动必然场合更多、对于乐工的需求量更大，这也就必然促进藩府乐工与宗教之僧道和民间艺人之间的沟通，促进藩府音乐同民间音乐、宗教音乐的交流，从而形成了藩府音乐兼具宫廷与民间音乐的特征。

明代，除了对藩府乐工人数有明确的规定之外，关于藩王使用乐器、道具及服饰都是有明确规定的。《明会典》卷五十四记载：

> 洪武初定：凡王国宗庙乐生三十六人。钟磬各一，瑟二，琴八，埙篪萧笛各二，笙四，柷敔各一，搏拊二，歌工八。舞生七十二，文舞三十六人各执羽籥；武奔如文舞之数，各执干戚，中各以二人为引舞。又定王府乐工例设二十七户，于各王境内拨与供用。十五年定王国乐工、乐器、冠服之制。凡朝贺用大乐，乐工二十七人，乐器用戏竹二，头管四，笛四，杖鼓十二，大鼓一，花梨木拍板一。冠服用红纲彩画脚北方花小袖单袍优化……宴礼七奏，乐工八人。乐器用紫竹箫二，紫竹笙二，二，花梨木拍板一，冠服同前。迎膳大乐，乐工八人。乐器用戏竹二，杖鼓二，小鼓一，花梨木拍板一，冠服亦同前。

其余乐工冠服用绿绢，彩画胸背，方花小袖……

从上述记载可见，藩王府虽然地处全国各地，但他们在各种仪式场合中的乐器种类、数量以及乐工的服饰、头饰等方面都由朝廷统一规定。这一方面体现了朝廷对于藩王用乐的重视，同时也体现了宗藩作为一个特殊阶层，他们在用乐方面的特殊待遇。

具体到河南的藩王用乐情况，在明末遗民所著的《如梦录·爵秩纪》中有关于周宪王府中家乐情形的记述：

> 周府就有敕拨御乐，男女皆有色长。其下俱演吹弹七奏，大戏，杂记。女乐亦弹唱官戏。宫中有席，女乐伺候；朝殿有席，只扮杂记，吹弹七奏，不敢做戏。宫中女子也学演戏。

朱有燉在其杂剧《豹子和尚自还俗》中记述："暇日观元之文人有制偷儿传奇一帙，名之曰《豹子和尚自还俗》，用是以适闲中之趣，且令乐工演之，观其态度以为佐樽之一笑耳。"这一记载一方面说明周宪王创作的杂剧并不仅是案头文学作品，而且是要搬上舞台以付诸表演、

演唱的，另一方面还说明他自己的乐人具备扮演戏曲剧目的能力。这恐怕不是宪王一府之特例，而是当时崇尚戏曲之普遍现象的一种体现。

三、藩王在音乐发展中的贡献

在这种浓厚的音乐氛围中，河南的藩王在明朝音乐的发展方面做出了不少贡献。如开封府的周王朱有燉、怀庆府的郑恭王朱载堉，以及卫辉府的潞王朱常涝。

朱有燉是明朱元璋第五子周定王朱橚的长子，字为诚斋，谥号为宪。他一生主要居于汴梁，主要从事戏曲、散曲的创作，目前可见的包括31种杂剧、《诚斋乐府》两卷、《周宪王校订西厢记》、《东书堂集古法帖》十卷等。对于其中《诚斋乐府》所包含作品的判断，一直存在不同的声音，有些学者将其视为朱有燉杂剧的总称，有人将其视为散曲、杂剧的总称，还有些学者将其视为单纯的散曲集。廖奔、杨栋、翁敏华及张春国等人研究后，将其确定为散曲集。

由此可见朱有燉在散曲与杂剧两个领域的创作中均有丰硕的收获。他通晓音律、谙熟排场与结构，因此其散曲具有较高的艺术性，杂剧作品多具有较强的观赏性。清朱彝尊曾对其曲有极高的评价："音律谐美，流传内府，至今中原弦索多用之。"此外，吕天成在《曲品》中将其作品誉为"色天散圣，乐国飞仙"，而沈德符在《万历野获编》中将其评为"调入弦索，稳惬流利，犹有金元风范"。不能否认，其作品中包含有相当一部分是描写庆寿、欢饮等场景的，但同时也包含了他"远人事、亲自然"的思想倾向。这种亲近自然的观点也使他对待曲与正统文人有着截然不同的态度。朱有燉将曲与诗相提并论，给予它很高的评价，并通过自己的创作来凸显曲所具有的诙谐与天然。

由其《诚斋乐府》来看，朱有燉的散曲创作以北曲曲牌及套曲程式为基础。其中的曲牌主要包括：【快活年】【凭栏人】【清江引】【普

天乐】【蟾宫令】【落梅风】【天净沙】【十棒鼓】【月上海棠】【金字经】【梅花引】【白鹤子】【寨儿令】【柳营曲】【醉太平】【满庭芳】【珠履曲】【红绣鞋】【小桃红】【庆东原】【满庭芳】【殿前欢】【卖花生】【一半儿】【沉醉东风】【重叠字雁儿落过得胜令】【骂玉郎过感皇恩采茶歌】【脱布衫过小梁州】【朝天子】【沽美酒带过快活年】【南北曲楚江情带过金字经】【对玉环带过清江引】【水仙子】【折桂令】【水仙子带过折桂令】【庆寿乐府五章】【牡丹乐府】【山坡里羊】【北调·山坡里羊】【北曲·扫晴娘】等，而南曲仅有【南曲·四朝元】【南曲·柳摇金】两支。朱有燉创作的套数主要涉及“黄钟•醉花阴”“南吕•一枝花”“双调•新水令”“正宫•端正好”“中吕•粉蝶儿”“仙吕•点绛唇”“大石调•六国朝”“商调•集贤宾”等类型。

怀庆府郑王后裔朱载堉是朱元璋的第八代孙，是郑王朱厚烷的长子。他精通乐律，著有《乐律全书》《律吕正论》两种专著，是中国曲学发展史上的重要成果。他的散曲集《醒世词》包括小令73首，但今仅遗存22首，多是使用他所居住与生活的怀庆府及其周边地区当时较为流行的、接近于俗曲的散曲曲牌创作。虽然作品的数量不多，但却极具特色，一方面间接地反映了当时市民阶层中所崇尚的散曲曲牌，另一方面继承并发展了元代散曲擅于在轻松、诙谐的语境下讽刺、抨击世风与淡薄人情的传统。通过口语化的语言和近乎散文的句式，表达了他对通俗、率真的崇尚与追求。

藩王们正是在朝廷经济、文化、教育等全面的支持下展开他们的文化活动的，其中音乐活动也非常活跃。宗藩阶层在创编戏曲、操琴吟诗、刊刻琴谱等方面做出了杰出的贡献，并以其上通宫廷音乐、下连民间音乐的家乐戏班展开丰富的音乐实践活动，从而为明以前音乐文化的传承、明代音乐实践与理论的发展以及宫廷音乐和宗教音乐、民间音乐的交流、互渗做出了贡献。河南传统音乐的发展也因之取得了较高成就。

毋庸置疑的是，藩王府并非是一个完全独立、封闭的地方，它在音乐等方面与其所属地区有着相当程度的联系与交流。例如朱元璋第五子周定王朱橚在洪武十四年（1381），钦拨二十七户乐工随驾伺候奏乐。他到开封后，仿照南京富乐院，在开封的五圣角也建置了富乐院。据《如梦录》："又大街路东有皮场公庙，向南，三间黑大门，匾曰'富乐院'……钦拨二十七户，随驾伺候奏乐。其中多有出奇美色妓女。善诙谐、谈谑，抚操丝弦，撇画、手谈、鼓板、沤歌、蹴圆、舞旋、酒令、猜枚，无不精通。"这些乐工随藩王到其封地后，经常在地方酒楼勾栏演出，并与当地乐人切磋交流，将宫中的高超技艺流播到民间，带动了民间戏曲活动的繁荣。还是以开封为例，当时"各街酒馆，坐额满堂，清唱取乐，二更方散"。到明代中叶，开封"城内各庙会场，搭台演戏……大街小巷，按时不断"。"演梨园的彩台，高擎锣鼓，响动处，文官捂笏，武将舞剑；搬演故事的整队远至，旗帜飘扬。"万历年间更是"优戏充斥间巷"。

以上事实说明了藩王府与民间音乐之间的交流、互动和相互影响。因此藩王府中散曲的演唱、戏曲的扮演在曲目使用、乐器运用和剧目扮演方面的传统，就会与民间正在流行的音乐曲调、曲牌、伴奏演出形式以及戏曲表演形式之间形成不同程度的互动。那么藩王府中的散曲曲牌、大曲曲目、戏曲剧目和曲牌连缀形式对于民间音乐的影响，也成为民间艺人"规范"民间音乐、俗曲、小令的一种手段。

以上说明，在明代，特别是明代中后期，宫廷与民间在音乐艺人、戏曲剧目、戏曲声腔和音乐等方面都保持着较为密切的关系和较频繁的交流活动，这对于宫廷音乐不断得到新鲜血液的补给，对于民间音乐不断得到规范、提高都具有相当大的促进作用。这也为当时遍及南北的俗曲、小令经由歌曲、唱情而发展演变为演剧、叙事及抒情提供了广阔的文化空间和发展渠道。因此，以弦索为伴奏乐器、以前代积累与当时时兴的曲牌为音乐单位、以传统剧目与新编剧目为剧本来源的一批剧种应运而生，共同组成了一个以弦索乐器为伴奏乐器的弦索声腔系统。该声

腔的形成和其他声腔相似，是传统与当时的潮流、统治者与民众共同作用的结果。不同的是，由于明代后期特定的发展环境，其形成、发展以至兴盛的速度非常快。此时北方的戏曲发展状况缺乏文人的参与记录，而南方传奇各声腔、剧种的发展势头势不可挡，且大批文人在创作、理论研究以及刊刻等方面投入了大量的精力，因此使我们形成了明代，特别是明代中后期是传奇一枝独秀的错觉。这一点同样也可以从清代初期、百废待兴之时北方弦索腔剧种即已遭禁的事实中得到印证。它的生成、发展以至成熟并非清代前期社会条件所能实现的，而是明代后期民间文化、民间音乐突飞猛进式发展的结果。

当然，明藩王对其就藩之地的经济与文化方面的影响并非总是积极的，但就实际效果来看，也存在歪打正着的实例。现以明朝藩府对于其所属的土地为例，进行说明。

就土地来说，河南藩府大量侵占土地的现象是非常严重的。据记载，“明季，河南诸藩最横，汴城即有七十二家王子，田产子女尽入公室，民怨已极。壬午遂有逆寇决河之祸。莫中江先生尝云：‘中州地半入藩’”。此外，万历年间穆宗第四子潞王朱翊镠就藩卫辉后，于万历十六年（1588）奏讨景王遗留下的田庄、盐店、盐税、湖池等财产，结果“得景（王）故籍田，多至四万顷”。“开封府所属杞县，很多下层农民租种周王府的土地，其中许多田地碱卤砾化严重，收获甚微，但官府仍以沃壤起科，使农民承受着繁重的赋税负担。”

河南藩王对于普通民众赖以生存之土地的大肆兼并以及对他们的残酷压榨使得民众无以为继，从而出现了逃亡甚至反抗的现象。加之河南藩王府众多，因此在河南境内的流民现象尤为突出。嘉靖时期，河南境内的民众逃亡现象已非常严重，“河南周府民校，原额六百人，逃亡二百八十六人”。阶级矛盾的尖锐，生产生活条件的低下最终使他们走上了行乞卖艺的道路。在这过程中，为了获得更多的收入，他们便有意识地向交通便利、经济相对繁荣的地区移动，河南境内重要的水陆码头则

成为他们的首选。豫北彰德府滑县的道口镇，豫南唐王府的赊旗镇和豫中开封府的清河集，豫东归德府的周家口是当时河网密集、交通便利、货品丰富、商人云集、商贸繁荣的地区，也就成为失去田产、行乞卖艺之流民的存身之地。

第五节 宋元以来文学艺术的坚实基础

明清俗曲虽是在明清这一特定时期形成、发展并达到繁荣的文化样式，但它也离不开明清之前传统宋元词曲、小令的充分发展，离不开这些传统文化样式既已形成的传统，同时也离不开明清时期特定的文化发展环境，离不开半职业、职业艺人以及文人的编创才能以及受众的欣赏口味与审美旨趣。本节将重点论述宋元以来，与明清俗曲形成及发展密切相关的文学和音乐样式的发展状况，从而揭示明清俗曲现象形成的文化传统原因。

一、宋金时期中原地区的诗词曲发展成就

宋元以降，中原地区是诗、词以及曲的重要发展地区，涌现出众多的诗词名家以及杰出作品，从而为该地区文学艺术以及与之相关连的音乐艺术的发展奠定了坚实的基础。

北宋建立至南宋初期（960—1164）的两百多年间，河南是中国文学发展史上一个创造辉煌成就的地区。由于都城汴梁的重要政治、经济和文化地位，大批文人骚客或游学或访友，长期于此地活动，使该地区成为人才济济、创作活动繁盛的首善之区。著名的文学家欧阳修、司马光、苏轼等，均在该地区有长期且大量的活动，并留下了许多不朽的佳作。此外，河南本土也涌现出不少文学家，如宋祁、刘几、穆修、曹组、苏舜钦、尹洙等。陈与义等人的诗歌和散文创作，贺铸、朱敦儒等人的词创作，均取得了卓越的成就。尤其是贺铸的词，就数量而言，传世的有二百八十余首，仅次于苏轼。笔记文学和话本小说等体裁也出现了具有开创性的佳作。代表这一时期文学艺术风尚的词虽然更多是以文

人作品的面貌呈现于后世的，但这一文体与肇始于唐代、发展并兴盛于唐宋两代的民间曲子不无关系，只是作为民间文化的曲子较少被文人记载而已。词的快速发展和成就间接反映了这一时期曲子的发展和流行程度。

除了文人化程度较高的诗词取得重要成就之外，宋代也是市民文化发展的重要时期。代表这一时期民间音乐最高艺术成就的诸宫调就形成并流行于都城汴梁。它所采用的连缀不同宫调的若干支曲子以说唱长篇故事的形式，不仅反映出此时期民间曲子庞大的数量，也体现了它们在艺术上的丰富表现力。诸宫调在市民间的流行程度以及艺术成就引起了许多文人的关注，以至于被王灼的《碧鸡漫志》、孟元老的《东京梦华录》、吴自牧的《梦粱录》以及《武林旧事》等多部文献所记载，使今人能够对其创始人、演出场所、搬演形式、表现内容、伴奏乐器、杰出艺人、代表性作品以及传播、发展和流变过程等信息有相对完整的把握。

金代文学的发展在相当程度上还是受益于河南文学既有积淀的哺育，“这不仅表现在金宣宗贞祐南渡后诗坛名家诸如元好问、赵秉文、李俊民等都曾滞留汴京，写下了大量以河南风物人情为对象的诗篇，而且他们的诗风也明显受到河南前代作家诸如杜甫、李贺等人的影响，从而使金诗在整个中国诗歌发展史上也放射出耀眼的光彩”。以元好问为例，这位流寓河南多年的文学家“对于诗、词、文、散曲、笔记小说都有涉足，尤以诗词成就最为突出。他今存诗歌一千四百多首，词三百多首，其成就为金代之冠”。他的创作尤其以移居登封至金亡这二十年为主，该时期也成为他创作的黄金时期。上述诸位文学家的贡献共同推动了此时期河南境内文学、音乐艺术的发展。

二、元代中原地区的诗词曲发展成就

元代，河南在诗文、散曲以及杂剧等文学领域均取得了不小的成

就。在诗文方面，涌现出以王恽、卢挚、姚燧、许衡、许有壬及马祖常为代表的成就卓著的诸位大家。王恽是元代卫州汲县人，先后担任过监察御史、翰林学士等职。他的诗歌主要体现了他对贫苦人民的同情之心，此外还有一部分以清新为特色的抒情诗。此外，彰德汤阴的许有壬和光州的马祖常在各自的诗文作品中也均体现出强烈的人民性。在散文方面，洛阳人姚燧可谓成就卓著。他曾任翰林学士承旨等职，其散文作品结构严谨、格调高古但又不乏生动活泼。此外，马祖常的散文作品也有较高价值，《记河外事》和《息氓传》等名篇敢于揭露政治弊端，思想内容又颇好。

元代，河南的杂剧创作在该地区悠久传统且丰厚积淀的戏曲文化沃土滋养下再度繁荣。“据《录鬼簿》和《录鬼簿续编》记载，活跃在元代剧坛上的中州作家计有八人，他们中有彰德籍的郑廷玉、赵文殷，汴梁的赵天锡、陆显之、钟嗣成，开州籍的宫天挺，洛阳籍的姚守中和西平籍的李好古等。”

在元代前期的杂剧创作群体中，有两位著名作家就是彰德府人，他们分别是郑廷玉和赵文殷。赵文殷不仅撰写了《渡孟津武王伐纣》《宦门子弟错立身》《张果老度脱哑观音》三种杂剧，而且据记载还能够粉墨登场，是一位兼为作家和演员的通俗艺术家。只可惜剧作均已亡佚。郑廷玉是我国古典戏剧的创始人之一。他虽然生于蒙元灭金的战乱之中，一生困顿、凄苦，但其生活和发展艺术创作活动的彰德地区却是蒙古灭金后得到较早治理，农业、手工业和城市工商业得到较快发展的地区。与之联系紧密的文化及以民间戏曲为代表的民间音乐样式在此地得到了迅速的发展。后人从郑廷玉的身世推知，他应当是接近底层民众的下层文人，谙熟民间流行的音乐形式和表达方式，擅长以当时流行于民间的曲调、曲调组织形式，以或讽刺或辛辣或幽默的方式来揭露现实生活的丑恶。因此浓郁酣畅的民间气息、淳朴自然的语言风格、流行于其时的曲调和曲牌即成为他杂剧作品最具典型性的因素。他一生共创作杂剧共22种，今仅留存五种，如《看钱奴》《后庭花》等，主要以民间历

史故事、公案故事和伦理教化故事附载其现实主义精神。此外，西平的李好古、濮州人宫天挺也是元代后期代表性的杂剧作家。其中宫天挺可谓是其时“本色派杂剧”的重要代表作家。明朱权在《太和正音谱》中称其作品“锋颖犀利”，近代国学大师王国维先生在《宋元戏曲史》元剧之文章《中称其“瘦硬通神”。此外，亳州人孟汉卿创作有》魔合罗？，并传于今世。这一和曲牌名【耍孩儿】关系紧密的称谓被河南籍作家运用，用以表现发生于河南府的故事，作为勾连剧情的重要“砌末”，体现了魔合罗在该剧中所起到的重要作用，也体现了河南民间对于这样一种具有信仰含义的儿童玩具的熟悉。经笔者梳理历史上存在的包含【魔合罗】的所有作品可知，该称谓作为一曲牌使用时，与【耍孩儿】无异。这就在相当程度上反映了在元杂剧这一元代流行的戏曲样式中，【魔合罗】【耍孩儿】作为儿童玩具及曲牌的流行地域与流行程度。

元代河南籍的散曲作家共有十人，其中有相当一部分是兼作杂剧与散曲的，如姚守中、王恽、薛昂夫等。他们不仅引领了那个时代流行文学和音乐的发展方向，而且以其创作题材、所用曲牌等体现了所处地区的地域性特征。如姚守中的《中吕》粉蝶儿《牛诉冤》、薛昂夫的《正宫》端正好《高隐》中对于【耍孩儿】曲牌的青睐，以及作品辛辣之风格，均体现了该地域作曲家、民间文学及音乐文化的特征和风尚。

三、明清时期中原地区的诗词曲发展成就

明代，河南的文学艺术成就和历史上之前的各个时期相比，似乎更接近于历史的低谷，但相对于整个中国北方而言，其成就还是不可小觑的。这主要体现在以下几个方面：第一，有文献可供稽考的作家近七百人，存世别集达六十余种；第二，弘治、正德年间的中州文坛涌现出李梦阳、何景明、王廷相等杰出文学家；第三，开封、汝宁等府文学异常繁荣，作家数量可与江南文学次发达州府相媲美；第四，明代河南是分藩重省，这些宗藩中不乏隽异诗彦。上述诸因素共同建构了明代河南地

区文学艺术的丰碑。

明代，在诗文、小说、戏曲等方面，均有不俗的成果，相较而言，小说与戏曲获得较多的关注与研究，而诗文的收集、整理与研究工作和成果明显不足。其实，相对于明代文坛的大背景而言，河南在诗文方面的发展是成就卓越的。这里不仅出现了“倡导文学复古的‘前七子’领袖人物，开封李梦阳和信阳的何景明，还有‘前七子’的重要成员兰考王廷相”。他们以鲜明的、倡导复古的文学创作主张以及自身的创作实践对明代文坛产生了重要影响。在他们的文艺主张引领下，安阳的崔铣、浚县的卢楠、泌阳的何瑭、新郑的高拱、开封的高叔嗣、宁陵的吕坤与信阳的孟洋等作家均有作品产生，进一步扩大了“前七子”在明代文坛上的影响。

除诗文的创作成就外，戏曲创作也取得了不俗的成就，尤其以朱有燉、桑绍良、李雨商与赵陛对为代表。其中，朱有燉的创作成果最多、影响也最大。

李雨商的戏曲作品仅一种，即《镜中花》。赵陛对也曾进行戏曲作品创作，但由于资料有限，目前还无法确定他作品的名称。据《续修睢州志》记载：“陛对尝为小戏，以寄其愤。死后，吴君淇谱之管弦，集陛对素善者，于灵柩前演之。方登场，四座涕泗横流，歌者亦不成声而罢。”可见其作品曾被搬演过。

明代朱载堉利用俗曲创作通俗文学作品而形成的作品集《醒世词》，是这一时期民间歌谣流行趋势的一种反映，也体现了这位藩王的处世心态和艺术追求。朱载堉是明仁宗朱高炽的第六代孙，其父朱厚烷被奉为郑王，承袭郑王在怀庆府的封地。朱载堉生于嘉靖十五年（1536），出生后即被封为世子，并在怀庆府度过了他的一生。嘉靖二十九年（1550），其父获罪并被削爵、遣送祖籍安徽凤阳幽禁，这一去竟是19年。在此过程中，朱载堉一直居住在郑王府外的一间土屋。这一漫长的过程，不仅磨炼了他的意志力，给了他接近民间疾苦与音乐

的基础，也激励他全身心地完成对音律、歌舞、词曲以及古琴音乐的研究。他根据民间俚俗之歌谣所作的作品被集中在《醒世词》歌谣集。朱载堉生前并没有作品集刊行，只有抄本流传。1992年8月，中州古籍出版社将前人的分类汇编影印出版，将其定名为《醒世词》。通过将《醒世词》中所运用的俗曲类型，与万历年间沈德符在其《万历野获编》中所提及的、流行于中原地区的俗曲相比，我们不难发现，朱载堉正是运用当时这一地区流行的俗曲，尤其是豫西怀庆府地区的流行俗曲创作的。

清代虽是中国封建社会发展进程中的最后一个王朝，在这一朝代中，社会矛盾逐步加深，挣扎于内忧外患之中的王朝最终走向衰亡，但以戏曲为代表的传统音乐、以诗文创作为代表的传统文学还是取得了不少的成就。河南的文学成就也在文学发展史上占有一席之地。在诗文创作方面，河南涌现了以侯方域为代表的众多诗人，如汤斌、宋荦、彭而述、周亮工、李来章、孙奇逢等。宋词经历了两宋的辉煌之后，在元明时期有明显衰微的迹象。但到了清代，它又迎来了一次新的勃兴。这当和文人们摒弃俚俗，酷爱雅致的审美趣味不无干系。仅从清代到清中叶，就呈现出宗派林立、作家作品蔚为可观的发展态势。河南此时期的词作家包括彭而述、吕履恒、周之琦等。在清代小说创作领域，河南籍作家也做出了重要的贡献，可以说，“安阳酒民的《情梦柝》和李绿园的《歧路灯》在中国小说史乃至整个中国文学史上都占有一席之地”。清代文人的戏曲创作在数量上并不能引起人们的关注，但吕履恒、吕公溥祖孙二人的传奇作品却以其语言的生动性、内容的现实性以及形式的新颖性成为体现当时戏曲创作较高成就，预示其后戏曲发展方向的先锋作品。

第六节 宋元以来音乐艺术的卓越成就

中原在历史发展中所创造、发展的音乐文化可谓光彩夺目。有距今约八千年的舞阳县贾湖骨笛；有殷商时期的多座墓葬以及其中出土的虎纹大石磬和双鸟饕餮纹铜鼓；有周代的《诗经》中记载的中原民间音乐和“郑卫之音”；有汉代蔡邕、蔡文姬父女二人的古琴作品和文论；有魏晋南北朝时期阮籍的主要理论著作《乐论》和琴曲作品《酒狂》、阮咸演奏的“阮咸”、荀勖的“管口校正”法和笛律以及佛教音乐的空前发展；有隋代多部伎的初步形成；有唐代东都洛阳繁盛的燕乐和音乐结构的大量建立以及以《踏摇娘》为代表的民间音乐；有宋代都城开封众多的瓦子、规模庞大的勾栏和在其中上演的、以鼓子词和诸宫调为代表的各种民间音乐；还有元代以元好问为代表的杂剧作家；明代风靡城乡的民歌小曲、弦索调、诸藩王府的戏曲表演与创作、代表乐律学重要成就的朱载堉的新法密律；明清几近繁盛的戏曲音乐等等。

一、宋金时期中原地区的音乐文化成就

北宋时，河南的汴梁（今开封市）作为全国首都，其政治、经济、文化地位均十分突出。王安石在《相国寺启同天道场行香院观戏者》一诗中记载了当时杂剧表演的情形：“侏儒戏场中，一贵复一贱。心知本自同，所以无欣怨。”此外，在宋徽宗时期，开封有一位以杂剧演出而闻名的女演员——丁都赛，还有专供戏曲表演的戏棚以及剧目。宋代杂剧作为中原乃至全国最早的、独立的戏曲艺术形式，不仅在中国戏曲发展史上具有重要价值，而且在我国文化发展史上也具有不可取代的地位和意义。

金代，河南范围内戏曲类文献的数量并不多，但文物数量却不少。如出土于中牟的金代乐楼，出土于焦作的金代杂剧砖雕，以及出土于安阳的金代戏俑和舞台模型等，均是这一时期该地区戏曲表演艺术繁盛的具体反映。“金代后期，迁都汴梁，即今河南开封，这使得开封继北宋之后，再次成为文化中心。而金代后期，文教兴盛，文学、史学、哲学、艺术等门类，都取得了较高的成就......以元好问为代表的一批文人史家，在河南地区进行着他们的创作活动，促进了黄河南北的河南大地以及南阳等地文化的发展。”

二、元代中原地区的音乐文化成就

“蒙古灭金，汴京这一大的文化中心解体了，大量文人渡黄河北迁，在今天的河南、河北、山东、山西等地形成了多个文化中心，如山东的东平，河南的怀卫，河北的邢州，山西的平阳等。这期间，在今天的河南区域内，怀卫的儒学和主要从事诗文创作的彰德文人集团是很引人注目的。”而元代则是杂剧创作与演出取得较高成就的一个重要时期。这种成就体现在文学创作、演出等方面。创作领域涌现出杂剧作家郑廷玉、宫天挺，表演领域活跃着梁元秀、王金带等优秀的杂剧演员。

元代是多种文学形式均获得重要成就的一个时期，“从这一特定角度说，此后的明清两代数百年的中国古代文学，都是元代文学的延续”。如前文所述，河南的文学则是元代文学发展的一个闪光点。

三、明清以来中原地区的音乐文化成就

明清以降，以中原俗曲为代表的民歌、俗曲的演唱和演出实践取得了重要且卓越的成就，带动了这一地区包括民歌在内的歌舞、曲艺、戏曲及器乐音乐的发展。

民歌、小曲一方面是形成并流行于农村的民间歌曲，另一方面又由

于人口的流动、市民文化发展的需要，得到了更广泛的传播与发展，并在职业艺人的不断加工和完善之后，以一种新的面貌和风格呈现于民众面前，受到普遍的喜爱和欢迎，从而成为当时极为流行的音乐样式。

第二章　中原俗曲文化之发展与特征

俗曲是对我国明清以来在各地民间歌曲基础上渐次发展起来的、流行于城镇市民阶层的民歌的泛称，又有小曲、小唱、时曲、时调、俚曲等多种称谓。之所以将明清作为其形成与发展的重要时间，与该时期资本主义的萌芽、人文主义思想的觉醒、民主意识的出现不无关系。

中原俗曲是明清俗曲的组成部分，一方面既有明清俗曲的一般性特征，如渊源深厚、来源广泛、艺术成就卓著，另一方面又具有自身特色。它在中原文化这一方沃土之上，继承并进一步发展唐代以来曲子音乐的文化经验和成就，再加上明清文人、市民、艺人等多个社会阶层人员的共同参与，以及不同地域文化的滋养和补充，中原俗曲就在其中逐渐形成。它不仅得到了极为多样的发展和异彩纷呈的显现，而且在演变过程中不断进行多样化探索与实践，因此被后世多种传统音乐文化样式和品类不同程度地继承和发展，成为影响至今的一种音乐文化类型，是中国传统音乐不可或缺的重要组成部分。本章一方面具体梳理其发展历程，另一方面总结其艺术特征和历史价值，以此作为探析明清以来中国传统音乐文化在继承和发展的动力机制及艺术规律等本质问题的一个突破口。

第一节 中原俗曲的发展历程

中原俗曲是明清俗曲在中原地区发展的重要成果。本节主要通过明清两代的传统音乐作品、相关论著以及曲谱集来梳理中原俗曲的发展历程。

一、明代俗曲在中原地区的发展

关于明代俗曲在中原地区的发展情况，目前可以查阅的文献主要包括戏曲、俗曲、宝卷等作品类型，以及文人论著和曲谱、宫谱等文献。以下分别梳理。

（一）戏曲、俗曲集中的中原俗曲

明代是俗曲形成、快速发展并取得较高成就的时期，其丰富的曲目以及不断翻新的潮流在当时的一些民歌集、戏曲集中被具体记录和呈现。需要说明的是，有关明代俗曲的文献有这样一个特征：除了冯梦龙《山歌》《挂枝儿》外，集中收录俗曲作品的专门集子并不多见，明代民歌更多是以寄生于各种戏曲选集的方式存在。所谓“寄生”，就是指在戏曲选集刻本中，刊刻者将页面分成上下两栏或上中下三栏，其中一栏辑录时调小曲，用作人们案头阅读时的消遣，众多的民歌，就因此而流传下来。明代，这种类型的文献包括《盛世新声》《词林摘艳》《风月锦囊》《大明天下春》《词林一枝》《八能奏锦》《玉谷新簧》等。以下按刊刻的时间先后为序梳理其中所涉及的俗曲。

1.《盛世新声》

该作品集由明正德年间的臧贤收集并编辑，收录当时演唱的散曲和

戏曲作品，按宫调编列，共12集，主要为元明两代的散曲套数、戏曲曲文和小令，其中共包含四百余套散曲套数与戏曲曲文，五百余首小令，部分作品属于俗曲，是明代第一部此种类型的戏曲选集，也是艺人从自身演出实践出发，编选的一部深受广大观众喜爱的作品集。现以文学古籍刊行社于1955年编辑的影印本为例，梳理其中所包含的俗曲。

《盛世新声》对于俗曲的收集，更多关注北方俗曲，仅最后一卷中朱有燉的作品包含少量南曲，例如【柳摇金】【楚江情】【西河柳】【四朝元】等。其中包含的北方俗曲有：

【普天乐】【折桂令】【雁儿落带得胜令】【雁儿落】【水仙子】【醉太平】【塞鸿秋】【寨儿令】【朝天子】【骂玉郎】【感皇恩】【采茶歌】【沉醉东风】【四块玉】【蟾宫令】【小桃红】【快活年】【沽美酒过快活年】【凭栏人】【清江引】【落梅风】【天净沙】【十棒鼓】【北调？山坡里羊】【山坡羊】【水仙子带过折桂令】【月上海棠】【金字经】【梅花引】【白鹤子】【满庭芳】【重叠字雁儿落带过得胜令】【喜春来】【贺圣朝】【小梁州】【戒漂荡】【沽美酒过太平令】【风情合】【扫晴娘】【珠履曲】【骂玉郎过感皇恩采茶歌】【庆东原】【脱布衫过小梁州】【殿前欢】【红绣鞋】【卖花声】【一半儿】【对玉环带过清江引】【楚江情】

上述俗曲，既包括元代后期作家的作品，如张鸣善、周德清等，又包括元末明初的作家作品，如兰楚芳、刘庭信等，还包括明代初期的曲家，如唐复、盛从周、朱有燉等。其中，朱有燉的作品收录最多，俗曲共二百五十余首。这也是明代同类戏曲集中，包含宋元时期俗曲作品最多的一部。

2.《词林摘艳》

《词林摘艳》是吴江人张禄不满于《盛世新声》的粗糙而在其基础上进一步增删补订后形成的一部戏曲、小令集。全书十卷，嘉靖四年

（1525）刊行，较《盛世新声》晚出九年，共录套数325章，小令286阕，与《盛世新声》所收套数相近，但小令却少了二百余阕。编者为所辑作品加注，指出作者姓氏、题目及所采用的戏文、杂剧名目，使此书较《盛世新声》面貌一新，给后世研究者提供了很大便利。

此书今存嘉靖四年原刊本，另有嘉靖十八年（1539）张氏重刊增益本、万历徽藩刊本、万历二十五年（1597）内府重刊本等。其中张氏重刊增益本，实为坊间伪本，是合并《盛世新声》《词林摘艳》而成。最为可靠的是1955年文学古籍刊印社的影印本。其中包含的俗曲被分成南、北两大类。

《词林摘艳》俗曲统计表

	时间	俗曲名	作者
南小令	宋	清平乐	赵德麟
		阮郎归	欧阳公
		荷叶铺水面	康伯可
	元	香罗带	杲元启
		转调淘金令	李邦祐
		风入松	赵天锡
	明	春从天上来	王伯成
		柳摇金	包应龙
		乐种花	张善夫
		锦法经	崔子一
		黄莺儿	黎阳王太傅
		番马舞秋风	臧允中
	不明朝代	二犯柳摇金	无名氏
		摊破金字令	无名氏
		两头南	无名氏
		番马舞秋风	无名氏

	时间	俗曲名	作者
南小令	不明时代	销金帐	无名氏
		秋风红叶儿	无名氏
		二犯江儿水	无名氏
		四块金	无名氏
		朝天歌	无名氏
		对美人	无名氏
		八宝妆	无名氏
		罗江怨	无名氏
		驻云飞	无名氏
		水红花	无名氏
		普天乐	无名氏
		象牙床	无名氏
		两头蛮	无名氏
		寄梧桐	无名氏
		一江风	无名氏
		美樱桃	无名氏
		马鞍儿	无名氏
		锁南枝	无名氏
北小令	宋	无	
	元	清江引	张小山
		凉亭乐	里西瑛
		普天乐	张鸣善
		折桂令	刘廷信
		醉太平	刘廷信
		寒鸿秋	刘廷信
		塞儿令	刘廷信
		四块玉	兰楚芳

	时间	俗曲名	作者
北小令	明	沉醉东风	黎阳王太傅
		朝天子	黎阳王太傅
		凌波仙	唐以初
	不明朝代	河西六娘子	无名氏
		小梁州	无名氏
		甘草子	无名氏
		梁州	无名氏
		大德歌	无名氏
		竹枝歌带侧砖儿	无名氏
		十棒鼓	无名氏
		鱼游春水	无名氏
		雁儿落带得胜令	无名氏
		小桃红	无名氏
		三番玉楼人	无名氏
		一半儿	张小山
		骂玉郎带感皇恩带采茶歌	无名氏
		醉扶归	无名氏
		殿前欢	无名氏
		普天乐	无名氏

由此表可以看出，嘉靖时期俗曲的种类是相当丰富的，不仅根据形成地域分成南、北两类，被《盛世新声》所忽视的南方俗曲在这部文献中也得到了较大程度的重视，作品数量大幅度增加，从而与之前刊行的《盛世新声》形成了鲜明的对比，也说明了南曲在经历了宋元时期的缓慢发展之后，至嘉靖时期已取得了不小的成果，渐渐形成和北方俗曲并驾齐驱的发展趋势。此外，《词林摘艳》注明了作品的作者，今人据此进一步将其中的作品分成宋代俗曲、元代俗曲、明代俗曲。尤其是宋之俗曲与元之俗曲，它们在明嘉靖时期依然流传于世，正如《盛世新声》引？中所言："夫乐府之行，其来远矣。有南曲、北曲之分。南曲传自汉、唐、宋，北曲由辽、金、元至我朝大备矣。"这是传统俗曲被世代传唱的结果，同时也为明代俗曲的多样性和进一步发展积累了经验。

该俗曲集虽然由江苏人张禄辑录而成，但其中的俗曲在中原地区也有流行，与沈德符在其重要文献《万历野获编》中所记述的中原俗曲的发展情况相对比，以上提及的【锁南枝】【傍妆台】【山坡羊】【驻云飞】【醉太平】【罗江怨】等均是中原地区流行的俗曲。其中的【傍妆台】【锁南枝】【山坡羊】实际在嘉靖之前的宣德、正统、成化、弘治年间已经开始受到欢迎与传唱，【罗江怨】【哭皇天】是在嘉靖、隆庆年间兴盛起来并由北方渐次渗透到南方地区。稍后于《万历野获编》的顾启元在其《客座赘语》中又提到了几支俗曲，其中【河西六娘子】也是嘉靖或其稍前流行的曲牌。

中原俗曲作为一种民间音乐，见诸文字辑录的种类无疑是不全面的，实际情形必然更丰富多彩。可以肯定，它们的流行不仅促进了俗曲本身在明代的风行，更重要的是，为中原地区地域性音乐品种的萌芽和成长提供了肥沃的土壤。这种铺垫在清代中原地区音乐的急速发展以及所取得的辉煌成就中功不可没。

3.《风月锦囊》

《风月锦囊》是徐文昭编辑、明嘉靖三十二年（1553）刊行的一部戏曲、散曲、俗曲集，别名《全家锦囊》。共包括正编二十卷，续编二十卷，续补一卷。其中，上栏或是插图、或是俗曲作品，下栏收录元明时期的杂剧及传奇选段。其中“正编”部分的上栏，共收录俗曲15种：

【朝天子】【武陵春】【水仙子】【下山虎】【忆秦娥】【夸调山坡羊】【普天乐】【小梁州】【山花子】【清江引】【新增山坡羊】【玉抱肚】【山坡羊】【楚江秋】【情曲】

“续编”部分的上栏，共收录俗曲8种：

【驻马听】【皂罗袍】【柳摇金】【寄生草】【驻云飞】【苏秦】【四季花】【山坡羊】

“续补”部分的上栏，共包含俗曲4种：

【一江风】【黄莺儿】【清江引】【皂罗袍】

剔除相同的俗曲，该部文献中共包含俗曲24种：

【朝天子】【武陵春】【水仙子】【下山虎】【忆秦娥】【夸调山坡羊】【普天乐】【小梁州】【山花子】【清江引】【新增山坡羊】【玉抱肚】【山坡羊】【楚江秋】【情曲】【驻马听】【皂罗袍】【柳摇金】【寄生草】【驻云飞】

【苏秦】【四季花】【一江风】【黄莺儿】

其中，与稍早刊行的《词林摘艳》相比，【朝天子】【普天乐】【小梁州】【清江引】【柳摇金】【驻云飞】【一江风】【黄莺儿】八支俗曲依然存在，【水仙子】【山花子】是来自明代之前流行的南北曲，而【苏秦】【情曲】则是此前未曾见诸文献的俗曲，可能是新近形成的，也可能是经由其他地区传入的。

4.《词林一枝》

全称《新刻京板青阳时调词林一枝》，由明黄文华选辑、郄绣甫同纂的戏曲、散曲、时调选集，共四卷，成书于明隆庆、万历之际，版式分上中下三栏。其中，中栏选录散曲及“时尚楚歌”“哭皇天歌”“时新耍曲”等几十首俗曲，上下栏选录元明传奇及当时流行的青阳腔折子戏，共计47出。由明万历元年（1573）福建书林叶志元刻本，台湾学生书局《善本戏曲丛刊》据以影印。其中共包含俗曲类型30种，分别是：

【罗江怨】【清江引】【小桃红】【下山虎】【山麻客】【醉归迟】【蛮牌令】【贺升平】【闻双鸡】【莺啼序】【黄莺儿】【集贤宾】【簇玉林】【琥珀猫儿坠】【玉芙蓉】【逍遥乐】【醋葫芦】【梧叶儿】【青歌儿】【浪里来煞】【四块玉】【哭皇天歌】【闹五更】【陶金桂】【雁儿落】【玩仙灯】【斗宝蟾】【风线佳】【普天乐】【朝天子】

其中的俗曲作品有单支俗曲构成的，也有三首、四首甚至更多连缀而成的，例如《意别情郎》即是由【莺啼序】【黄莺儿】【集贤宾】【闻双鸡】【簇玉林】【琥珀猫儿坠】六支俗曲再加上一支【尾声】构成。此类俗曲作品虽然仍以抒情为主，但也包含了一定的情节。这是在此时期发展已至成熟的杂剧、传奇既定程式的影响下，新兴俗曲进一步组成大型结构的初期探索。这种探索在杂剧、传奇等戏曲音乐体裁形成

之初也曾发生过。

在这一戏曲集中，收入单支俗曲数量最多的非【罗江怨】莫属。其中原因编辑者并没有具体说明，但至少有两种可能性。第一，编辑者对于该俗曲情有独钟，花费的精力最多，收集的作品数量最多；第二，该戏曲集刊行之时正是该俗曲的流行之时，其作品数量尤多。

5.《大明天下春》

《大明天下春》是明万历时期的戏曲选刊，全名为《精锲汇编杂乐府新声雅调大明天下春》，目前所能见到的是李福清、李平先生主编的《海外孤本晚明戏剧选集三种》之中残存的卷四至卷八。其中，中栏收录有《协韵耍儿》38首、《新编百妓评品》108首、《山坡羊》2首、《清江引调》31首等数量众多的俗曲作品，资料非常丰富。其中的《协韵耍儿》是用【耍儿】这一曲牌（或称曲调）对各地区的“姐儿”“小伙”进行传神描写的实例。如其中一首的歌词是这样的：“苏州姐儿称小苏，人人齐说是仙姑。朱颜绿鬓多丰采，相待常如相见初。好脚粗，手脚粗，只怕明朝骨髓枯。”【耍儿】这一支俗曲在此前的文献中不见记载，那么它是新出现的俗曲还是既有曲牌或俗曲进一步发展的结果？如果不能明确回答这一问题，那么具体梳理另一部明代俗曲集《玉谷新簧》即可使【耍儿】和【耍孩儿】之间的关系豁然开朗。

《玉谷新簧》是现存明万历刻本的一部戏曲折子和俗曲集，其中上下两栏是折子戏，而中栏是俗曲。其中栏的“新增灯谜时兴妙曲”包含“时兴各处讥妓耍孩儿歌”这一部分。其中第一首的歌词是：

> 临清姐儿赛莺莺，十分窈窕十分清。若还见了张君瑞，搂抱深深不做声。好轻轻，喜不胜，手段从来多惯经。

该首歌曲的词格与《大明天下春》之中【耍儿】作品的词格是一样的，而且其后每一支均描写一个地方的姑娘，例如“扬州姐儿”“苏州姐儿”等，连同第一支在内共21支。其中描写“苏州姐儿”的一支与《大明天下春》的唱词是相同的。而且这两种民歌【耍孩儿】【耍儿】的唱词

在格律上是极为统一和稳定的，均为“七（韵）、七（韵）、七七（韵）、三三（韵）、七（韵）”七句，只是具体描写的人物数量不同。因此这两种称谓不同的曲调应当为一种民歌、时调类型的【耍孩儿】。可以看出，在文辞格律方面，它与明清以来包含于多种民间音乐体裁或品种中的八句三段体【耍孩儿】存在明显差异，二者应当属同名异曲的关系。

据《大明天下春》的发现者李福清先生、复旦大学教授李平先生的早期研究，以及近期周玉波的相关研究可知：

> 按从《大明天下春》所收俗曲即民歌多与嘉靖重刊之《风月锦囊》相同、相近及不见万历中后期流行的《挂枝儿》《劈破玉》等情形看……《大明天下春》应为万历前期的戏曲选集。

从上述笔者对《大明天下春》及《玉谷新簧》中相关作品的对比分析可知，《玉谷新簧》中的【耍孩儿】类作品应当早于《大明天下春》的【耍儿】类作品，《大明天下春》是在借鉴、吸收《玉谷新簧》所收集相关作品的基础上进一步补充了多支此类作品而最终形成的。当然，这种补充也许是由民间艺人完成而被文人所记录下来的，也可能是文人自己提笔进一步拟作的。由此可知，《玉谷新簧》大约是嘉靖末、万历初期的选本集，而《大明天下春》是稍晚于它刊刻的。二者均记录、收录了嘉靖末、万历前期流行的民歌、俗曲，而且通过其中的“新增”“时兴”等字样可知，【耍孩儿】是当时新涌现出的、较为流行的民歌俗曲中的一支。而到了万历后期，以【挂枝儿】【劈破玉】为代表的新一批民歌又形成了一个新的风靡潮流，【耍孩儿】作为时兴曲的时代已经过去了。

虽然【耍孩儿】在明代经历了兴衰际遇，但作为一支具有广泛影响力的明代俗曲，它不仅贯穿明代俗曲发展的主要时段，而且对于中原传统音乐的发展确实起到了不可替代的作用。

6.《八能奏锦》

《八能奏锦》是明代万历三十年（1602）左右成书、刊行的一部戏曲、散曲、俗曲集。每页的上下栏主要收录的是折子戏，中间栏收录的是俗曲，其中包括几种类型的俗曲：

【新增罗江怨】【罗江怨】【新增哭皇天歌】【新调时尚劈破玉歌】【新增急催玉歌】

7.《玉谷新簧》

全称《鼎刻时兴滚调歌令玉谷新簧》，亦称《鼎镌精选增补滚调时兴歌令玉谷新簧》，现存明万历刻本的一部戏曲、散曲、时调作品选集。明吉州景居士选辑，五卷。每页分上中下三栏，上下栏选录22种传奇的44个单出（折子戏），其中有些是甚为罕见之作，中栏收录散曲和俗曲等。

上文已述，《玉谷新簧》大概成书于嘉靖末年至万历初年，收录了这一时期风行的民歌、俗曲等作品。所收俗曲曲牌包含有“新增”“时兴”等字样，可知其中有一部分俗曲属于新生成的。与《大明天下春》相对比，剔除相同的俗曲后，笔者发现，《玉谷新簧》之中包含的俗曲共计38支，它们分别是：

【耍孩儿】【朝元歌】【桂枝香】【七贤过关】【浪里红】【驻云飞】【红衲袄】【铁锹儿】【新水令】【步步娇】【折桂令】【江儿水】【雁儿落】【收江南】【沽美酒】【小桃红】【二犯族御林】【园林好】【玉交枝】【川拨棹】【宜春令】【惜奴娇】【斗黑麻】【锦衣香】【十二时】【催拍】【一撮草】【东坡引】【香罗带】【下笑子】【醉扶归】【香柳娘】【剔银灯】【忆多娇】【鹧鸪天】【水红花】【懒画眉】【三犯江儿水】

（二）文人论著中的中原俗曲

明代，有关民间歌曲发展、兴盛及流变的文论相对丰富，尤以沈德符的《万历野获编》、顾起元的《客座赘语》、王骥德的《曲律》等为代表。其中均提到了民歌、俗曲，且给予很高的评价。但由于顾起元和王骥德均为浙江会稽人，一生主要在这一地区生活，因此所收录的俗曲更多是有关南方的。此处重点介绍沈德符的相关言论。

《万历野获编》由明代浙江秀水人沈德符编撰。据考证，该书撰成于明万历三十四至三十五年间（1606—1607），共二十卷，书名寓“野之所获”之意，万历四十七年（1619）又编成《续编》十卷（一说十二卷）。该书记述起于明初，迄于万历末年，涉及典章制度、人物事件、典故遗闻、民族关系、对外关系、经史子集、工艺技术、释道宗教、神仙鬼怪等诸多方面。内容极为详实，因此被视为明代笔记中的上乘之作，属研究明代历史的重要史料。

《万历野获编》卷二十五《时尚小令》云：

> 元人小令，行于燕赵，后浸淫日盛，自宣、正至成、弘后，中原又行《锁南枝》……自兹以后，又有《耍孩儿》《驻云飞》……则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之。

从此段文字可知，自成化与弘治之后至万历中后期以前的这一时段内，【耍孩儿】【驻云飞】【醉太平】等俗曲正处于风行之时。这比《玉谷新簧》及《大明天下春》刊刻的时间略早，但文本记录往往滞后于民间音乐实际流行时间的现象是非常容易理解的。文献与作品两相印证，更可以确定二者的可信度，俗曲作为流行元素在明代的时兴时间大约是在弘治之后、万历中后期之前的正德、嘉靖及隆庆这一时期内，经历了七十年左右的时间。

（三）明代道情中的中原俗曲

目前笔者收集到的明代道情作品并不多，就宗教人士的作品而言，仅包含明代张三丰的作品。

> 张三丰，《明史》有传，传其为辽东懿州（今辽宁黑山）人。名全一，一名君实，号三丰……活动在明代初年。《张三丰全集》卷四有《道情歌》4首、《无根书道情》24首、《四时道情》4首、《青羊宫留题道情》4首、《五更道情》25首……

其中的文辞包括杂言、四言等多种。其中的《四时道情》就是杂言体的。可以看出，在张三丰时代，宗教类的道情并未在文体格式上有统一、固化的迹象，而是存在多种形式的。

就民间道情作品来说，车锡伦先生曾在其《中国宝卷研究》中谈道：

> 明末产生了另一种集诗赞和乐曲（小曲）为一体的长篇叙事说唱形式的道情。从现存明末刊本《庄子叹骷髅南北词曲》看，它的说唱形式包括散说、诗赞和小曲，所用小曲曲调有【鹧鸪天】【清江引】【耍孩儿】……这种诗赞和小曲结合的说唱道情，产生于北方。它的形成，应受到教派宝卷的影响。

其中【耍孩儿】的文辞具体如下：

> 【耍孩儿】：百年事，一梦中，千秋岁，几局棋，人生难尽芳时事，休将物欲心交蔽，过酒当歌即赋诗，劝世人莫把闲愁系，且把忧伤愁愠，俱付与一卷新词。
>
> 【耍孩儿】：自从会得寰中意，清湛湛灵台光似洗，鼓盆之后再无妻，任逍遥南北东西。只为洛阳城内风光好，因此乘兴行来踏翠微。偶行过荒郊地，见一个骷髅暴露，不由我感叹伤悲。

此处虽然说词格还未统一和定型，但是可看出它们和之前的北曲【耍孩儿】，以及清代以后得到广泛传播和使用的俗曲类型的【耍孩儿】之间的联系。其中第一支【耍孩儿】已经是俗曲类型的【耍孩儿】了，即采用“三句＋三句＋二句”的词段划分形式，而第二支【耍孩儿】则是北曲系统九句三段体形式。第一支的格式其实在宋金诸宫调及元明时期的北曲中也出现过，但是这种形式并不稳定且所占比例甚微。而到了《庄子叹骷髅》，可以清楚地看出，【煞】的文辞格律形式虽然还保留着，但是其称谓已经被【耍孩儿】所取代，因此此前存在、传承时间极长的【耍孩儿】—【煞】—【煞】……已不见，代之以【耍孩儿】—【耍孩儿】—【耍孩儿】……的形式，但是从其中的词格依然可以看出两种曲牌之间的区别。可以想见，称谓的统一势必会造成曲牌文辞格律的趋同和统一。虽然【耍孩儿】的文辞格律本已定型，但是当其后的多支【煞】也改称为【耍孩儿】，且词格出现多次重复而被加强的特征后，【煞】的八句体的形式反而成为【耍孩儿】统一称谓之后文辞格律的重要特征，最终取代了之前【耍孩儿】的九句体程式。从《庄子叹骷髅》的文辞可知，该作品正处于【耍孩儿】与【煞】两种称谓已统一为【耍孩儿】的阶段中，二者之间的文辞格律还略存差异，直到清代文人

和艺人道情作品中，此种俗曲类型的【要孩儿】才最终实现统一和定型。这种文辞格律的统一应当是在《庄子叹骷髅》到清初李沂、郑板桥、蒲松龄等人道情作品之间完成的。

（四）明代宝卷中的中原俗曲

据宝卷研究学者车锡伦先生考证，明正德以前的宝卷是以宗教特征鲜明的佛教宝卷为主的，例如目前所见到的最早的宝卷刻本《目连救母出离地狱生天宝卷》。其中歌唱部分以五、七言的诗赞体为主，还包含有少量的民间曲调，例如北曲【挂金锁】【金字经】等。而宝卷中演唱俗曲则始于明正德以后（约公元1500年之后）出现的民间教派宝卷，并一直延续到清康熙年间，此后民间宝卷中就不再唱俗曲了。这期间大约经历了近两百年。车先生在《中国宝卷研究》一书中对其进行了详细的梳理，并在书中附上"52部明清宝卷中的小曲"。虽然【要孩儿】是其中使用频率非常高的一支，但也并非每一部都包含。由于车先生在其著作之中并未提供每一部宝卷的文本，因此笔者无法对其中的【要孩儿】进行文辞格律的分析。笔者所进行的相关研究主要是以马西沙先生主编的《中华珍本宝卷》为据展开的。

通过分析明代宝卷所包含的【要孩儿】可以发现，它们存在着俗曲类型、北曲类型、北曲与俗曲过渡类型等多种形式，充分体现了该曲牌在明代多样化的存在样态。尤其是俗曲类型【要孩儿】的出现，可以充分证明该时期多部文献对于其称谓及流行程度的描述。

1.俗曲类型【要孩儿】

在目前所见到的明代宝卷中，俗曲系统的【要孩儿】已经出现，而且还存在着形式不稳定，变体形式多样的典型特征。笔者将其称为"俗曲类型【要孩儿】"，从而与之前出现的"北曲类型【要孩儿】"和"南曲类型【要孩儿】"相区分。

俗曲类型【要孩儿】被多部明代文献记载，但到清康熙年间才在文

人作品中出现。它与前两种类型的【耍孩儿】均不同，但相比较而言，与北曲类型更为接近。俗曲系统【耍孩儿】共包含八句三段唱词，其中第一、二、三句属于第一词段，第四、五、六句属于第二词段，第七、八句属于第三词段。

这种类型的【耍孩儿】虽然在明代的多部文献中被提及，而且归入流行俗曲的行列，但在目前所梳理的文学作品之中均未见到。这就在该曲牌的流行情况与实际运用间造成了脱节。但笔者通过对明代宝卷，特别是教派宝卷兴盛时期其中所使用的【耍孩儿】进行分析可知，此种类型的【耍孩儿】在明代宝卷中已多次被运用，从侧面反映了它在民间、在底层民众之中的流行程度。

例如在《消释穿肠山赏善罚恶宝卷》这一形成于明代、重刊于清光绪年间的宝卷折本中，就分别在“答本还源归家品第五”“婴男姹女□云宫品第七”“行功打坐参禅品第十”“金性一十六两分形品第十一”“明示冤魂难解品第十三”与“殡葬夫主归山品第十五”共六“品”之中分别使用俗曲类型【耍孩儿】，而且在“第十一品”中还将该曲牌称为【时运耍孩儿】，充分体现了它在当时的流行程度。而在“第十五品”中此种类型的【耍孩儿】被命名为【妻上夫坟叹耍孩儿】，体现出表现民间生活题材之一——“上坟”——对于它的利用。

只不过【时运耍孩儿】和俗曲类型【耍孩儿】还略有不同。现以其中的一支为例进行分析：

前后话说个清，劝化那世上人，□ 楚前因种。佛留生老病死苦，病□教化□浮世上人。不着假像性□。劝贤良离尘出苦，早登个未来，早登个未来金身。

可以看出，与【耍孩儿】略有不同，其前两句唱词的字数和词逗划分与【耍孩儿】一致，但第三句为五字句。以上三句构成第一词段。第四、五、六句构成第二词段，但字数参差不齐。第七、八、九句构成第三词段。其中第八句是第九句前五个字的先现，之后第九句之七字句再完整出现。第八句并非独立一句，而是第九句的先现。这样看来，该

【时运耍孩儿】也是包括八句的。但由于其中的第八句已成一种定格形式，每次必然出现，因此，这也就成为【时运耍孩儿】区别于八句体【耍孩儿】的典型性特征。可知在这部宝卷形成的年代，俗曲类型【耍孩儿】的文辞格律并未高度定型，而是存在着灵活可变之处。如将【时运耍孩儿】的第八句删除，将第三、四、五、六句统一为“四字＋三字”的七言句，那么就和清代至今广泛流行的俗曲类型【耍孩儿】完全一致了。

此外，明折本《灵应泰山娘娘宝卷》中的“普天下立歇马堂品第三”包括【耍孩儿】两支，已是典型的俗曲类型。明宝卷、清精抄折本《天仙圣母源留泰山宝卷》包含【耍孩儿】四支，也均为俗曲类型。这两则和泰山之重要神灵——“泰山娘娘”“泰山圣母”——有关的宝卷均采用俗曲类型的【耍孩儿】，这使笔者联想到清康熙年间即已形成的蒲松龄的《聊斋俚曲》，其中既提到了【耍孩儿】的盛行，也包含了大量运用典型俗曲类型【耍孩儿】进行创作的俚曲作品，而且直至当下，山东省仍是唯一一个在民歌、民间歌舞、曲艺与戏曲中均包含此曲牌的省份。这不能仅仅被看作一种巧合。如果说《聊斋俚曲》是俗曲类型【耍孩儿】长期在民间流行过程中被底层文人作品运用的成果的话，那么明代中后期文献多次的提及以及宝卷之中的具体运用则是该曲牌在民间兴起的标志。

除以上宝卷作品中所包含有典型的俗曲类型的【耍孩儿】之外，明代还有一些宝卷是使用此类典型形式的变化形式的，例如明折本《消释普贤菩萨度华亭县生天宝卷》。该宝卷不分“品”，其中包含【耍孩儿】两支，其文辞格律特征参见以下图示。

第一词段：	第一句：	二＋三	七字句
	第二句：	二＋三	七字句
	第三句：	二＋三	七字句
第二词段：	第四句：	二＋三	七字句
	第五句：	二＋三	七字句
	第六句：	二＋三	七字句
第三词段：	第七句：	四	四字句
	第八句：	四	四字句

《消释普贤菩萨度华亭县生天宝卷》中【耍孩儿】文辞格律图示

从以上图示可以看出，该宝卷之中的【耍孩儿】与八句三段体之俗曲类型的【耍孩儿】在句数、词段划分方面是一致的。但是在其句内字数、句读划分方面又体现了北曲【耍孩儿】的特征，一方面开始就使用四句“四字＋三字”分逗的七字句是北曲【耍孩儿】的特征，但第一词段却包含三句；另一方面最后一个词段包含两句“三字＋四字”分逗的七字句是俗曲类型【耍孩儿】的特征，而北曲【耍孩儿】最后一个词段往往采用“三字＋四字＋四字”的形式，而这一【耍孩儿】却采用北曲类型【耍孩儿】最后两句的格律形式。可以看出，该宝卷之中的两支【耍孩儿】是兼具北曲【耍孩儿】和俗曲【耍孩儿】两者特征的一个混合体。它是否是由北曲类型演变出俗曲类型的中间形态？笔者暂时无法做出肯定判断，但也不能排除此种可能。

此外，明代宝卷之中的【耍孩儿】还存在着在典型形式之外的扩充形式。例如明崇祯折本《佛说清静无为直指正真收圆宝卷》中的“显相菩萨品第六”包含四支俗曲类型【耍孩儿】，它们均将第二词段的三句反复一次，因此每支均包括11句。

2.北曲类型【耍孩儿】

北曲类型是【耍孩儿】这一曲牌在长期的历史发展过程中最早出现的一种类型，而且在诸宫调、北杂剧等多种音乐及文学体裁中得到了广泛运用。在明代的教派宝卷之中，此种类型的【耍孩儿】依然存在。由此可以看出，这种【耍孩儿】在不同历史时期和不同社会阶层中的广泛影响力。

明宝卷、民国十七年（1928）精抄本《佛说无为金丹拣要科仪宝卷》在其中的“大圆明光菩萨品第二十四”之中有包含北曲中吕套曲以及中吕套常用的【耍孩儿】。此部宝卷中该套曲的具体连缀形式为：【中吕？粉蝶儿】—【醉春风】—【红绣鞋】—【上小楼】—【满庭芳】—【朝天子】—【耍孩儿】—【二煞】—【三煞】—【四煞】—【五煞】—【六煞】—【七煞】—【八煞】—【九煞】—【十煞】—【十一煞】—【十二煞】—【尾声】。其中第一支【耍孩儿】为九句体，即“四句＋三句＋二句”，前四句为“四字＋七字＋七字＋五字”，押“支思韵”，最后两句为“三字＋四字”分逗的七字句。之后均为八句体【煞】，词段划分和俗曲类型之【耍孩儿】一致，只不过最后两句不是“三字＋四字”分逗的七字句，而是两个四字句。

可以看出，该部宝卷中的【耍孩儿】属于北曲系统，这不仅体现在其文辞格律特征上，而且还体现在北曲中吕套曲牌常见的连缀程式上，而且在【耍孩儿】之后也往往跟随多支【煞】。但像这部宝卷之中连续跟随十支【煞】的情形也属少见，可见该部作者的才情绝非等闲之辈，他将北曲中吕套中的连缀程式发挥到了极致。而且其后的【煞】从二开始计算，也就体现了【耍孩儿】和【煞】之间的一致性，说明【煞】虽

然在曲谱类文献中多被列为一支独立曲牌，但在文辞格律方面与其前【耍孩儿】的紧密联系和高度相似性。笔者认为，与其说【煞】是区别于【耍孩儿】的另一支曲牌，不如说是北曲【耍孩儿】的主要变体形式之一；与其说北曲【耍孩儿】是在明代过渡到俗曲类型的【耍孩儿】，不如说二者之间是以【煞】作为桥梁的。【煞】在北曲中早已形成的、多曲连缀的形式被俗曲类型【耍孩儿】较好地传承了下来，而【煞】文辞格律和北曲类型【耍孩儿】的近似性以及和俗曲类型【耍孩儿】的相似性使二者最终没有了隔膜，而以八句三段体的文辞形态成为俗曲类型【耍孩儿】的典型形式。

此外，明代宝卷中还有运用北曲【耍孩儿】变化形式的实例。《消释下生叹世宝卷》的"供养三宝布施早修品第十六"中包含【耍孩儿】四支，均为九句体。这当是仿照北曲系统【耍孩儿】形成的，但北曲系统之中的【耍孩儿】往往在第一支使用九句体（四句＋二句＋三句）之后，跟随的多个【煞】均采用八句体（三句＋二句＋三句），绝少出现多支九句体【耍孩儿】连用的情形。而该作品中的【耍孩儿】却出现了"三句＋四句＋二句"的形式，看来作者仅仅了解此类【耍孩儿】句数的基本特征，并非真正掌握其词段、词句等内部程式。可见，在宝卷之中，北曲系统【耍孩儿】也是被运用，只是和俗曲类型的【耍孩儿】相比，它出现的频率要低得多。

3.变化形式

明代宝卷中还存在"带过曲"中包含【耍孩儿】的实例。例如，明万历十二年（1584）折本《销释大乘宝卷》的"大乘祖品第十三"中包含【耍孩儿后带侧郎儿】这一带过曲，具体连缀形式为：【耍孩儿】—【侧郎儿】—【耍孩儿】—【侧郎儿】。其中的两支【耍孩儿】从字面看均为九句体，由于其中的第六句被反复一次，因此实为八句。该曲牌的前三句构成第一词段，均为"四字＋三字"词逗的七言句。最后两句构成第三词段，其中第一句为"三字＋四字"分逗的七言句，最后一句为四

言句。由其文辞格律可知，此带过曲中的【耍孩儿】实属兼具北曲类型【耍孩儿】和俗曲类型【耍孩儿】两者特征的中间形态。

此外，明折本《消释禅关直指宝卷》的“空光莲意宽深品第十六”包含【耍孩儿后带侧郎儿】，它是由一支【耍孩儿】接一支【侧郎儿】，再反复一次形成的，实际共包含【耍孩儿】两支，均为八句体，其中第八句均为四字句，与上文分析的【耍孩儿带侧郎儿】一致，但和最后两句均采取“三字＋四字”分逗的俗曲类型【耍孩儿】典型形式略有差别，而和北曲类型【耍孩儿】最后两句常见的四字格式一致。因此，这一带过曲实例也属于北曲类型【耍孩儿】与俗曲系统之【耍孩儿】的中间形态。

通过笔者对于目前所能收集到的宝卷珍本的系统梳理可以看出，在明代的宝卷之中，八句三段体之俗曲类型的【耍孩儿】已经被大量运用，而真正的北曲系统【耍孩儿】虽依然存在，但使用比例却甚小，此外该时期还存在多种兼具北曲类型和俗曲类型特征的【耍孩儿】。这也充分说明了明代中后期是北曲类型【耍孩儿】向俗曲类型过渡的一个重要时期，且俗曲类型之典型的八句三段体形式已经出现。

关于宝卷中存在【耍孩儿】的多种变体的原因，笔者分析后认为，一方面宝卷乃大部头作品，在创作的难度上远比单只曲牌大得多，因此不能严谨处理每一个细节；另一方面宝卷的编订者虽然在教派中已属识文断字之人，但相对于真正的文人雅士来说，他们的文学功底明显薄弱，对于曲牌文辞格律的掌握和运用能力必然有限，因此打破曲牌文辞格律的实例也必然更多。但需要指出的是，上述对于格律的打破仅是在遵守整体规律基础上的偶然事件，而非再造一种新的格律，【耍孩儿】文辞格律的基本特征并不能被掩盖。笔者依然能够迅速判断出这一类运用于宝卷的【耍孩儿】属于俗曲类型，而不是另一种格律的【耍孩儿】。

由此看来，八句三段体的俗曲类型【耍孩儿】最早在明代宝卷中既

已出现。从明代宝卷所常用的【驻云飞】【黄莺儿】【清江引】等俗曲曲牌看，它们应当都是教派宝卷为吸引信众而积极吸收民间流行之俗曲、时调的结果。况且在明代的多部文献中均记述了【耍孩儿】作为时尚小令的受欢迎程度和流传、兴盛程度。因此明代宝卷中的【耍孩儿】极有可能即是吸收民间流行的时尚小令的结果。但由于笔者至今尚未找到俗曲类型【耍孩儿】的作品实例，因此无法判断其八句三段体之格律特征是在民间俗曲中早已确立的，还是在被民间教派宝卷吸收之后经过改造而形成的，因此提出阶段性的结论：明代宝卷是孕育俗曲类型【耍孩儿】的重要场域，也是保存和传承它的重要渠道和途径。至于它的文辞格律形式究竟是在哪种文学、宗教或音乐体裁之中率先被稳定和确立下来的，尚待新材料的出现才能做出准确的判断。

（五）曲谱中的中原俗曲

学界公认，中国成熟戏曲样式的出现较其他文明中的戏剧为晚。此外，还需要承认的是，有关戏曲唱腔、表演、剧目等诸要素的相关曲谱、剧本和研究性论著，出现时间就更加滞后且凤毛麟角，以至于今人在判断戏曲起源、发展及其在文学、音乐、美术、表演等诸多方面的艺术特质和价值之时常深感可据研究资料有限甚至匮乏。那么，目前存世的相关戏曲文献是否真的匮乏到研究工作无法开展的程度？笔者试以戏曲曲牌类文献及其相关研究（成果）为例，考察其中所取得的成就和有待进一步拓展的研究空间，为今人认识传统戏曲艺术、认识传统音乐乃至文化探索更多有价值而鲜被触及的领域。

从两宋之交温州杂剧诞生到明末清初梆子腔戏曲声腔形成，其间近五百年的发展过程中，曲牌都是最重要的音乐构成单位，曲牌连缀是最能体现当时音乐艺术发展高度的标识性音乐体制。但是与其在人们生活中乃至在音乐发展中所具有的重要地位和价值这一事实不相称的是，对于戏曲音乐、戏曲音乐构成单位——曲牌的记录、保存与研究等方面的工作却是极为滞后的。因此，不论是早期形成的温州杂剧、宋杂剧，还

是创造了辉煌成就的元杂剧，就目前所见，对于它们的记录极为匮乏。直至元代后期随着南戏在南方的迅速发展，以及以顾坚为代表的文人开始涉足南戏创作，对曲牌的记录与研究工作才初露端倪。但不能否认的是，由于精通乐律的文人比重较小，所以目前所见到的相关文献主要包括记录、研究唱词的格律谱（文辞格律谱）和记录、研究唱腔的宫谱（唱腔谱）两大类。且在此两类中，前者在明代更受重视，而属于后者的文献直到明末清初才开始出现。笔者就以此两大类作为基本划分的依据，分别考察有关文献、论著的研究历史和现状，由此总结这一学术史的成败得失。

1.格律谱类文献中的中原俗曲

“格律谱”简称“律谱”，又称“宫调谱”或“文词格律谱”。曲牌以宫调或以十二律吕分类归纳，标明每支曲牌的句式、平仄、韵位、板式、正字、衬字等，具有指导制曲和填词的作用。

明代的文辞格律谱可具体分为北曲格律谱、南曲格律谱两种不同类型。其中北曲格律谱主要包括《太和正音谱》（朱权）、《弦索辨讹》（沈宠绥）等；南曲格律谱主要包括《旧编南九宫谱》（蒋孝）、《南曲全谱》（沈璟）、《南曲九宫正始》（徐于室、钮少雅）等。

在北曲格律谱方面，出现较早的当属朱权的《太和正音谱》。其中将【耍孩儿】及其后惯常连缀的【煞】统归于般涉调，这和元《中原音韵》的归类结果一致。只不过《中原音韵》仅提及了【耍孩儿】及【煞】的称谓而并未举例或归纳定格，而《太和正音谱》却以一首作品为例来呈现该曲牌的文辞格律特征。以下即为该曲谱中所提及的这两支曲牌的定格。

【耍孩儿】：

虽（平）然（平）蔬（平）圃（上）衡（平）畦（平）径（去），挽（平）造（去）化（去）夺（作平声）时（平）发（作上声）生（平）。也（上）和（平）那（去）治（去）世（去）一（作上声）般（平）平（平），桔（作上声）槔（平）便（去）当（去）拳（平）衡（平）。堤（平）防（平）着（作平声）雨（上）涝（去）开（平）沟

（平）洫（作上声），准（上）备（去）着（作平声）天（平）晴（平）浍（去）水（上）坑（平）。栽（平）排（平）定（去），生（平）涯（平）要（去）久（上）远（上），养（上）子（上）望（去）聪（平）明（平）。

【煞】：

兴（去）来（平）画（去）片（去）山（平），闲（平）来（平）看（去）卷（去）经（平），推（平）敲（平）访（上）友（上）针（平）诗（平）病（去）。消（平）磨（平）世（去）态（去）杯（平）中（平）酒（上），聚（去）散（去）人（平）情（平）水（上）上（去）萍（平）。心（平）安（平）定（去），但（去）缘（平）一（作上声）醉（去），与（上）世（去）忘（平）形（平）。

此后，沈宠绥撰写的《弦索辨讹》也是明代一部重要的“昆曲声乐论著……列举了元人王实甫杂剧《西厢记》各套，以及明《千金记》《焚香记》等传奇中流行的北曲375支，用符号逐字注出闭口、撮口、鼻音、开口、穿牙、叶韵等发声口法，以为演唱之准绳，为后世歌唱者所宗”。虽然其中列举的曲牌非常丰富但并未涉及【耍孩儿】，因此笔者在这里不再展开。

南曲格律谱方面当属《九宫正始》的成就为最。它“全称《汇纂元谱南曲九宫正始》。明末庆卿徐子室、钮少雅合撰。始自明天启五年（1625）至清顺治三年（1646），历时二十二年……有清顺治十八年（1661）钞本，另有民国二十五年（1936）北平戏曲文献流通会影印本、1984年台湾学生书局《善本戏曲丛刊》第三辑影印本。《九宫正始》以《大元天历间九宫十三调谱》和明初散曲选集《乐府群珠》为主要依据，参考蒋孝《南九宫谱》、沈璟《南九宫十三调曲谱》，以及汉、唐其他古谱而辑成”。因此，笔者就将其作为明代南曲格律谱的代表，从中梳理南曲【耍孩儿】之文辞格律特征。

（真文韵）我一（入）言（平）说（作平）不（入）尽（去）（韵），况（去）说（入）招（平）商（平）店（去）（不），肯（上）分（去）地（去）撞（去）着（入）家（平）尊（平）（叶）。（我）寻（平）思（平）他（平）（不），眼（上）盼（去）（盼）人（平）远（上）天（平）涯（平）近（去）（叶）。（为）甚（去）（的）来（平）那（去）壁（入）千（平）般（平）恨（去）（叶）。休（平）休（平）（休）只（入）管（上）叨（平）叨（平）问（去）（叶）。

2.宫谱类文献中的中原俗曲

"宫谱"是"标明工尺板眼的宫谱（歌唱谱）。这类曲谱又分为'清宫'和'戏宫'（见《遏云阁曲谱序》）两类，统称宫谱。清宫谱通常只载工尺谱，不载科白，因而只适宜于清唱，如《纳书楹曲谱》等。戏宫谱才详载工尺、科白，实际上是一种带乐谱的剧本……此外，尚有既带工尺谱，又具有格律谱功能的曲谱，如《九宫大成南北词宫谱》等"。

在上述宫谱之中，刊刻时间较早的是《太古传宗》，约在清乾隆年间。但其所记录的音乐应当属于明末清初这一段时间之内的。笔者将其放在清代的宫谱一项中分析。

通过本章的全面梳理和分析可以看出，明代，【耍孩儿】在传承过程中发生的变化集中体现在三个方面：第一，南曲类型【耍孩儿】出现，它在隶属宫调、文辞格律、连缀程式上均表现出独立的个性。同时，由于打破南北壁垒的文人在明代中后期积极参与相关创作，因此在这一时期，北曲与南曲类型的【耍孩儿】在散曲、杂剧及传奇等当时流行的多种体裁中是处于共存共荣状态的。第二，随着明代中后期以俗曲为代表的、民间音乐的快速发展与兴盛，俗曲类型【耍孩儿】已在宝卷、道情等积极吸收民间音乐元素的宗教经义和讲唱活动中出现。这种脱胎于北曲类型【耍孩儿】的俗曲类型在明代虽未完全脱离母体，但已初现雏形，为清代俗曲类型【耍孩儿】的最终确立奠定了基础。第三，这一时期还出现了记录和归纳曲牌文辞格律特征的格律谱，即曲谱，通过对该时期北曲曲谱和南曲曲谱的梳理，具体呈现出时人对该曲牌文辞格律特征的认识。

二、清代以来中原俗曲的发展

每一个朝代，代表大众心声的民歌、小调的数量应当都是相当庞大的。但由于历史的久远、政治的影响、社会地位的低下等原因，历朝历代留下来的相关文献资料却极为有限。幸好清代距今时间短，且出版业得到了突飞猛进的发展，因此有相当一部分此类作品被记录并出版。这

就为今人进行相关论题的研究提供了宝贵的材料。

清代是继明代俗曲兴起和兴盛之后，中原俗曲发展的第二个重要时期。这种民间性的音乐与文学样式，不仅充分继承了明代俗曲的既有成就，还将这种体裁进一步向多面向发展。清代的俗曲不仅涌现了不少新的曲调，还对既有曲调进行进一步改革和发展，对单支俗曲进行连缀。清代的中原俗曲既是清代俗曲的重要组成部分，又具有自身的特征。

（一）清代民歌中的中原俗曲

就目前所见文献及著作而言，较为系统和全面地汇集清代各个时期、南北各地流行民歌和时调的著作当数周玉波所编《清代民歌时调文献集》。该文献集是目前所见各种研究或梳理清代民歌、小调文献中较为全面的一部，既有被傅惜华先生称为“在今日现存之清代北方俗曲总集中，乃最早之本，且材料丰富，足资研讨”的《万花小曲》，也有康乾时期的《丝弦小曲》《板桥道情》；既有嘉道年间的《晓风残月》《时调雅曲初集》《时调雅曲二集》《多情小曲》《时兴呀呀呦》《时调小曲丛钞》《京都小曲钞》《偶存各调》《借云馆曲谱》《白雪遗音》等，还有包含工尺谱的《小慧集》《续小慧集》及“小说中清代民歌时调选辑”等。其中创作于康乾时期的《板桥道情》中包含【耍孩儿】。由方俊颐编辑、收集嘉道年间俗曲的《晓风残月》也包含【耍孩儿】。此外，《续小慧集》中收录《板桥道情》其中一支【耍孩儿】曲牌及所配曲调之工尺谱。

在《清代民歌时调文献集》的末尾有一名为《清代民歌时调札记》的附录，其中写道：“与明代民歌多赖文本形式传世稍有不同，因文献较为丰富，且时间较为贴近（口传未中辍），清代民歌和音乐关联特征更为明显，是以或云称民歌不若称时调贴切。按时调亦是成词。”由此可以看出，在清代，民歌与时调二者之间虽然相似点颇多，但细分起来还是存在一定差异的。即与音乐的关联性更强，唱词更为稳定的一类

民歌才更符合时调的概念。虽然从理论上基本能够区别开来，但实际操作过程中还是较为繁难。特别是明代的民歌，它在当时流传时的曲调是什么形态，由于记谱缺失以及其自身地位低下等原因已经很难判断了。清代也同样存在此类问题，因此周玉波并未采取将二者断然分开或者混为一谈的做法，而是将二者同时呈现于著作的标题之中。这样既省去了厘清两个概念的烦琐，又可以更为广泛地收集相关作品。

1.《晓风残月》中的中原俗曲

在《清代民歌时调文献集》中，较早包含【耍孩儿】曲牌的文献是方俊颐编辑的《晓风残月》。该俗曲集主要收集的是嘉道年间的作品，因此其中的【耍孩儿】也是该时期在民间流传的。其中包含有【耍孩儿】的民歌、时调共三首，即《耍孩儿》春夏秋冬……离京调耍孩儿调黄莺儿《劝君休贪野草闲花》和《耍孩儿•劝人戒酒》。《耍孩儿》春夏秋冬《的曲牌运用形式和郑板桥的》耍孩儿《道情》一样，采取同曲变体连缀的形式，具体唱词如下：

> 到春来桃杏开，斗芳菲蜂蝶排，千红万紫真堪爱。黄莺对对枝头转，紫燕双双梁上来，溪边绿柳春前摆。学得了杜甫游春，胜似那位列三台。
>
> 到夏来莲花香，池塘内戏鸳鸯，风和日暖清波上。榴花灼灼如喷火，麦垄迎浪翻，子规啼彻山头上。学得了茂叔观莲，胜似那执掌朝纲。
>
> 到秋来露为霜，树林丛染松黄，梧桐叶落瑶阶上。一轮明月天中挂，处处登高把酒觞，吟诗作赋多情况。学得个陶潜种菜，胜似那陪伴君王。
>
> 到冬来瑞云飘，满江上似玉浇，梅花愈觉精神妙。红炉团坐香醪饮，醺醺醉倒乐逍遥，醉来不管昏和晓。学得了浩然观雪，胜似那金榜名标。

该部作品之前还有【剪靛花】《春夏秋冬》、【倒扳浆】《春夏秋冬》等，是集中了一批以同一支民歌时调反复四次以歌咏四季的作品。虽然描写的景物变化了，描述性的语言也改变了，但是其文辞格律及曲牌连缀形式却与《板桥道情》之中的【耍孩儿】以及八句三段体俗曲类型【耍孩儿】高度一致。

和以上【耍孩儿】形成鲜明对比的是《离京调耍孩儿调黄莺儿•劝

君休贪野草闲花》。其具体唱词如下：

风月场中人人好，此处不到等你运气高，既到了急流勇退方为妙。有银钱难买他的真心靠，风流二字起祸根苗，大丈夫岂能闯入烟花套。

劝世人莫邪淫，俏红颜最动情，谁知损德忘身命。你若淫人妻共女，你妻也要把人淫，循还果报原相应。只才是招灾星，怕后来报应儿孙。

劝世人色莫贪，好色的命不长，偷寒送暖旁人见。精神财帛都销散，结毒杨梅实可怜，我看你何苦将他恋。劝世人休贪女色，不爱他自身安然。

色乃自家迷，娇姿魂已离。将身钻入圈儿里，烟花路歧痴情意移，黄金用尽伤身矣。笑无知佳人才子，犹是说传奇。

该作品由一支【离京调】起始，之后连缀两支【耍孩儿】，最后以【黄莺儿】收尾。这种前后连缀不同民歌、时调的形式，对俗曲类型【耍孩儿】来说确是较为少见的。而在更多的实例中，多支【耍孩儿】曲牌连缀自身就已经形成了一个完整的表意单位。但是这种情况并非完全没有，例如在笔者此后将要分析的蒲松龄之《聊斋俚曲》中，就经常会出现前以【西江月】作为引子，后以【清江引】作为尾声，中间叠用多支【耍孩儿】的形式。此外，在明后期至清代多种俗曲或者是花部剧种中，也多有以【西江月】作引子、以【清江引】作尾声，中间使用其他曲牌的形式。但以【离京调】为引子、以【黄莺儿】作尾声的实例，到目前为止笔者仅见此一例。虽然中间【耍孩儿】仅反复了两次，但其变体连缀的特征依然是存有痕迹的，只不过反复的次数较少而已。

《晓风残月》之中的第三首【耍孩儿】作品是《耍孩儿•劝人戒酒》，其唱词如下：

劝世人莫贪吃了，他要发狂行凶撒泼欺良善，父母相扶打几拳。睡到五更天报晓，只叫头疼口内干。劝为人休贪美酒，不吃它倒也清闲。

该作品是一首单支【耍孩儿】构成的民歌作品，以劝解的口吻道出喝酒的危害。虽然单支的【耍孩儿】作品较为少见，但是不论在山东和江苏，这种民歌至今还是存在的。因此它也是该民歌在民间存在的一种形式。该曲调的唱词基本和八句三段式的俗曲类型【耍孩儿】一致，只是在其中添加了一些其他词句，以下笔者将其稍作修改即可看出它与俗

曲类型【耍孩儿】的一致性，只是稍有不同，主要表现在以下几个方面：首先第一、二句并未采用常见的“三字＋三字”的词逗形式，但通过删除多余字，即可看出它和俗曲类型【耍孩儿】前两句的联系，将其改动为“劝世人莫贪吃，要发狂欺良善”；其次是第二词段包含有两句，并非常见的三句。最后一个词段仍和八句三段式的【耍孩儿】保持着高度的统一性，两句唱词均采用“三字＋四字”的词逗划分形式。这也是俗曲类型【耍孩儿】的一个非常稳定且突出的特征。虽然前面两个词段出现了一些变化，但最后一个词段是对惯常形式的一种遵循。因此该作品应当看作俗曲类型的【耍孩儿】的一种变体类型。由此可见，《晓风残月》中的【耍孩儿】作品数量虽不算多，但它们却代表了三种形式的【耍孩儿】，即：（1）单曲型【耍孩儿】：《耍孩儿•劝人戒酒》；（2）多支反复型【耍孩儿】：《耍孩儿•春夏秋冬》；（3）前有引子后有尾声型【耍孩儿】：《离京调—耍孩儿调黄莺儿•劝君休贪野草闲花》。

上述三种形式的前两种在《全清散曲》中均能找到为数不少的实例，而且从八句三段体的文辞格律到事态风俗的表现内容，均能看出清代民歌、时调和文人散曲之间的密切联系。不论是单曲型的【耍孩儿】，还是前有引子后有尾、中间多支反复型的【耍孩儿】，其使用的词格在清以前的各种音乐体裁中虽已初露端倪，但仍不像清代那样在文辞格律上能保持高度的统一和稳定。这种使用形式多样但文辞格律稳定的俗曲类型【耍孩儿】是到了清代才出现的。它在清代的波及面是非常广泛的，既有民间的民歌、歌舞、曲艺与器乐等多种表现形式，又有民间、文人、宗教等多种社会阶层和身份的人士参与创作或表演。

2.《聊斋俚曲》中的中原俗曲

“聊斋俚曲”是清初的山东籍文学家蒲松龄将自己创作的唱本配合当时流传的俗曲时调演唱，从而形成的一种独特的传统民间音乐文学体裁。其中所包含的曲调实为他生活的山东淄博及周边地区在清初所传唱

和流行的俗曲。因此，蒲松龄所创作的此类作品是今人了解、认识清初该地区俗曲发展及特征的一份重要文献。

目前收集蒲松龄作品最全的当属《蒲松龄集》一书。笔者使用的是由路大荒先生整理的《蒲松龄集》版本。其中使用民间俚曲创作而成的作品共有14部，分别是《墙头记》《姑妇曲》《慈悲曲》《翻魇殃》《寒森曲》《蓬莱宴》《俊夜叉》《穷汉词》《快曲》《丑俊巴》《禳妒咒》《富贵神仙》《磨难曲》《增补幸云曲》等，其中共包含俗曲50支。这些俗曲多数属于民间歌曲，少数来自南北曲，但已突破了南北曲定格，属于俗化了的南北曲，包括【耍孩儿】【叠断桥】【呀呀呦】【银纽丝】【玉鹅郎】【房四娘】【哭皇天】等。

由于讲说故事的需要，《聊斋俚曲》在种类丰富的单支俗曲基础上，将之进行多样性组合，从而在传承俗曲并进一步发展俗曲方面做出了积极和有益的探索。《聊斋俚曲》也在俗曲运用方面形成了自身的特色。现以该部俗曲集中出现频率最高的俗曲之一——【耍孩儿】为例，具体说明。

（**1**）宫调归属的模糊性

俚曲作品与之前梳理的散曲、杂剧、传奇、道情、宝卷之间存在着明显的区别和联系。这首先体现在隶属宫调的方面。俚曲在作品开始处或曲牌之前并不标注宫调，而散曲、杂剧及传奇在现存的相当一部分文献中均有标注。虽然这种标注有一部分是由作品整理者加入的，但其中一出或一折套数的程式性使这项工作的开展成为可能。但此类俚曲作品不仅没有标注曲牌隶属宫调，而且由于连缀形式的灵活性及新颖性，后人也无法判断其宫调归属。当然，这种新颖是相对于高度程式化之散曲、杂剧和传奇来说的，这方法在前连【西江月】后跟【清江引】方面却和道情类作品存在某种相似性。但这种相似性绝非必然，也未占据太高比例，仅是存在而已。由此可以判断，蒲氏俚曲在曲牌或联套形式隶属宫调的特征上是极其模糊的。

（**2**）连缀形式的“去程式性”

《聊斋俚曲》中包含【耍孩儿】的11部作品从曲牌连缀方式上可以分成四种类型：

第一种类型：仅由【耍孩儿】一支曲牌构成。

此种类型的作品仅有《墙头记》一部。该部作品由四回组成。每一回中除说白部分的歌唱，其他部分均是由【耍孩儿】一支曲牌反复多次形成的。

第二种类型：除引子和尾声之外，仅由【耍孩儿】一支曲牌组成。

此种类型的作品主要包括《寒森曲》和《增补幸云曲》两部。其中《寒森曲》除第一回的第一支曲牌使用【西江月】、最后一回（第七回）的最后一支曲牌使用【清江引】之外，第一至七回中的其他曲牌均是【耍孩儿】的反复连缀。而《增补幸云曲》除开场与收尾处各使用一支【西江月】之外，第一至第二十八回均使用【耍孩儿】的多次反复连缀。

第三种类型：【耍孩儿】以回旋性质穿插于作品之中。

此种类型的作品仅有《翻魇殃》一部。其每一回之中曲牌的具体连缀形式如下：

第一回：【西江月】【耍孩儿】

第二回：【耍孩儿】【劈破玉】【呀呀呦】【耍孩儿】

第三回：【耍孩儿】【西调】【还乡韵】【耍孩儿】

第四回：【耍孩儿】【劈破玉】【叠断桥】【耍孩儿】

第五回：【耍孩儿】【银纽丝】【叠落金钱】【耍孩儿】

第六回：【耍孩儿】【呀呀呦】【呀呀呦】【叠断桥】【耍孩儿】

第七回：【耍孩儿】【劈破玉】【叠断桥】【耍孩儿】

第八回：【耍孩儿】【叠落金钱】【西调】【呀呀呦】【憨头郎】【耍孩儿】

第九回：【耍孩儿】【叠断桥】【银纽丝】【耍孩儿】

第十回：【耍孩儿】【憨头郎】【怀乡韵】【耍孩儿】

第十一回：【耍孩儿】

第十二回：【耍孩儿】【清江引】

由此可见，该作品中的【耍孩儿】类似回旋曲式之中的主部主题，其间往往会插入不同类型、不同数量的俗曲。除了第四和第七回中的前后两支【耍孩儿】之间插入了两支种类相同的俗曲外，其他的各回则各不相同。这体现了各曲牌在连缀顺序上的灵活性和松散性。但每一回在开始与结尾处各使用一支【耍孩儿】的程式则较为稳定。不过这种程式在蒲松龄的俚曲作品中并不具有普适性，它仅在《翻魇殃》一部作品中使用。

第四种类型：穿插于多支曲牌之间的【耍孩儿】。

此种类型的俗曲作品主要包括：《姑妇曲》《慈悲曲》《蓬莱宴》《快曲》《禳妒咒》《富贵神仙》《磨难曲》七部。此七部作品通常包含多支曲牌。例如《姑妇曲》由三段组成。每一段之中的曲牌连缀顺序为：第一段：诗—【西江月】—【劈破玉】—【劈破玉】—【倒扳浆】—【倒扳浆】—【倒扳浆】—【倒扳浆】—【叠落金钱】—【叠落金钱】—【银纽丝】—【银纽丝】—【叠断桥】—【罗江怨】—【叠断桥】—【房四娘】—【耍孩儿】—【对玉环】；第二段：【倒扳浆】—【呀呀呦】—【房四娘】—【对玉环】；第三段：【劈破玉】—【倒扳浆】—【银纽丝】—【房四娘】—【罗江怨带清江引】。可见，该作品共包含12种俗曲，【耍孩儿】仅是其中的一种，出现在第一段的倒数第

二支的位置，前面连缀【房四娘】，后面连缀【对玉环】。但这并非一种稳定的模式，它仅出现了一次。其他曲牌之间的连缀关系也是如此，几乎没有程式性。这也许正是俗曲在连缀方式方面和南北曲的一个最大不同之处。南北曲虽然在形成早期也具有一定的灵活性，但是程式性连缀模式形成之后的稳定程度却是极高的，延续时间也是极长的。它们在文人的手中被高度地程式化、规范化。而俗曲这种流行于民间的音乐形式却还在极大程度上表现出“去文人化”的自由性与灵活性。

（3）文辞格律的高度稳定性

11部包含【耍孩儿】的作品在使用该曲牌的数量上可算突出。【耍孩儿】在其中的重要地位以及在蒲松龄所生活的那个时代和地域的流行度也可见一斑。但无论在哪部作品中出现，它的文辞格律均保持八句三段体的格律，而且每一句唱词之中的字数也是固定不变的。当然，由于剧本的具体需要，曲牌之中穿插有衬字、衬词。但析出这些衬字、衬词之后，正字的字数、词格、句格以及词段的划分仍具有极强的稳定性。

通过分析可以看出，此类俗曲作品中的【耍孩儿】在极少数的情况下才插入衬字、衬词，也基本没有变格或多个变格形式的存在。这与南北曲之中的曲牌也存在一定差别。南北曲在文辞格律的变体方面呈现出更多样的情形，但和其他曲牌在连缀顺序上却体现出鲜明的稳定性。因此，俗曲与南北曲各有其稳定和灵活的一面，只是具体表现方面不同而已。

由于文献的缺失，我们无法准确获知该俗曲集刊行之时，中原地区流行的全部俗曲类型，但从今日的情形来看，该俗曲集中所包含的俗曲名有相当一部分存现于中原的传统音乐中，如南小令【风入松】【锁南枝】【柳摇金】和北小令【普天乐】均被豫剧的曲牌音乐所保存，南小令【风入松】【黄莺儿】【驻云飞】【一江风】【锁南枝】至今以曲牌的形式被保存在大弦戏之中，北小令【清江引】以曲牌形式依然保存在锣戏之中，南小令【罗江怨】以曲牌形式仍留存于大调曲子中，而北小

令【朝天子】以独立的器乐曲形式在河南唢呐曲中被频繁使用。这足以说明，嘉靖时期的俗曲在当时以及其后对于中原俗曲的影响。

（二）清代俗曲集中的中原俗曲

由于颇受社会各个阶层的喜爱，俗曲在清代的发展势头依然强劲，相关曲谱集的数量也不少，其中尤其以《霓裳续谱》和《白雪遗音》为北方俗曲集的代表。

1.《霓裳续谱》

《霓裳续谱》是一部记录清代中叶以前俗曲作品的总集，是清代较早正式刻印的此类出版物。目前，该书的最早版本是清乾隆六十年（1795）集贤堂的初刻本。据考证，该俗曲集由天津三和堂老曲师颜自德传曲，由他人记录，并由王廷绍点订而成。据赵景深先生考证，王廷绍是乾隆五十七年（1792）壬子举人、嘉庆四年（1799）己未进士，纪昀（晓岚）曾做过他的座师。该俗曲集虽称《霓裳续谱》，但并不包含工尺谱或其他宫谱，仅包含俗曲的唱词，书中还记录了演员所扮角色、演唱时使用什么乐器等信息。

该俗曲集主要收录的是乾隆中后期流行于北京、天津、直隶的俗曲、时调作品六百多首，共涉及【西调】【呀呀呦】【岔曲】【马头调】【边关调】【秦吹腔花柳歌】【秧歌】【莲花落】【打枣竿（挂枝儿）】【寄生草】【剪靛花】【叠落金钱】【黄鹂调】【玉沟调】【劈破玉】【番调】【北河调】【利津调】【盘香调】【一江风】【银纽丝】【倒搬桨】【玉娥郎】【螺蛳转】【重叠序】【粉红莲】【重重序】【两句半】【扬州调】【滩簧调】等三十余种曲调的唱词。

此部俗曲集中的作品一方面体现了俗曲在清初的进一步发展，如【西调】【岔曲】【寄生草】等曲调的流行，另一方面也体现了时人发展俗曲的音乐变体的具体手法，例如【寄生草】又进一步发展出【寄生草尾】【寄生草带白】【垛字寄生草】【番调寄生草】等变体，【岔

曲】又进一步衍生出【平岔】【数岔】【垛字岔】【慢岔】【起字岔】等。由此可以看出“一曲多变”手法在清初俗曲中的具体运用。当然，这种手法并非此时才出现，而是在先秦以前、单曲反复形成初现时既已形成的一种音乐发展手法。它历经了汉魏时期的相和歌、清商乐，隋唐时期的大曲和变文，宋元时期的多种说唱、戏曲及器乐体裁，直至明清时期仍被继续传承。这是中国传统音乐一脉相承的重要体现，也是中国传统思维方式的具体呈现。

除收录俗曲作品，王廷绍在《霓裳续谱》的“序”中还论述俗曲产生、来源及流变的复杂性和多元性，论述它与民歌、曲艺、戏曲之间错综复杂的关系：

> 其词曲或从诸传奇拆出，或撰自名公巨卿。逮诸骚客，下至衔巷之语，市井之谣，靡不毕具……诸师皆以口相授，相沿既久，或习其调而忘其词，或习其词而讹其字，或调或词并失传。许多名曲，因无蓝本渐归湮没。

2.《白雪遗音》

《白雪遗音》是由清嘉庆、道光年间的华广生辑录而成的一部俗曲总集，嘉庆九年（1804）编订，道光八年（1828）由玉庆堂刊刻。全书共分四卷，22万字，其中包含的俗曲、时调作品共七百多篇，既有一篇仅含一首俗曲的类型，也有一篇包含二三首甚至是十多首俗曲的类型，共涉及【马头调】【岭儿调】【满江红】【银纽丝】【剪靛花】【呀呀呦】【八角鼓】【南词】【九连环】【小郎儿】【七香车】等11种俗曲。此外，其序之后还附有【马头调】《黄昏卸得残状罢》一首俗曲的曲谱和唱词，但其曲谱仅有工尺谱字而未点板眼。

第二节 明清俗曲在中原传统音乐中的传承与重要作用

明清时期，中原俗曲所取得的成就不仅推进了俗曲、小调自身的发展，艺术价值的提升，还进一步滋养了该地区多种民间音乐体裁，尤以曲艺和戏曲为代表。现在就从这两种体裁入手，梳理和呈现中原俗曲在它们艺术特征形成中所起到的重要作用。

一、中原俗曲在曲艺艺术中的演化

俗曲在中原曲艺中长期存在，因此，随着曲艺的发展，俗曲在表演场所、表演形式以及受众群体方面也在不断地发展与变化。例如在街市和广大农村，唱曲子常采用在私人的厅堂坐唱，在城镇街巷的茶馆子等公共场所卖唱，以及农村场院的地摊曲子和年节灯会上的高跷曲子等形式。

（一）河南曲子

河南曲子是中原俗曲自明清一脉传承发展至今的成果，其发展历史悠久，因此融汇的元素极其丰富，数量也较为庞大。据学者的全面收集，其唱腔曲牌约有三百多支。艺人根据结构、风格及源流又将其分为大牌子、小牌子、昆牌、杂牌、杂调等不同的类别。其中的大牌子主要包括曲式结构大型的曲牌，通常在百板以上，字少腔多、风格古朴，典型代表包括【劈破玉】【满江红】【黄鹂调】【马头调】【倒推船】【寄生草】【背工】等。而小牌子是相对于大牌子而言的，主要以结构短小为特征，多属于上下句结构或者四、六句规模，再加上活泼欢快的

旋律、一领众和的演唱形式，使其具有热闹、欢快的气氛，主要包括【银纽丝】【太平年】【阳调】【渭调】【汉江】等。此外，还有借鉴昆曲的曲牌，例如【南罗】【北柳】【石榴花】【小桃红】【上小楼】等，具有古朴、典雅的风格和严谨的结构。虽然来自昆曲，但由于长期的流传，这些曲牌均具有了河南民间音乐的音乐形态特征及艺术风格特征。河南曲子中的杂牌主要由北京的八角鼓所带入，又被称为“鼓子杂牌”，主要包括【鼓子头】【鼓子尾】【诗篇】【阴阳句】【诗篇】【叠落】【坡儿下】等。关于其含义，有多种解释：第一，这些曲牌原是北京歌童在“唱档子”时演唱的，后来被八角鼓所吸收，并进一步传播至其他地区，它在唱档子阶段即有杂牌子的称谓；第二，这些牌子并非河南曲子原有，而是由其他音乐形式带入的，并非正统曲牌，因此被命名为杂牌子以示区别。

历史上，曾伴随俗曲的发展并促进其传播的弦索类乐器在清代以来的河南俗曲演唱中依然被运用，只不过其组合形式和伴奏形式更为多样和丰富而已。既有以三弦、琵琶、筝这三大件弦索乐器为主要伴奏乐器的形式，例如南阳的大调曲子；也有以曲胡为主奏乐器，兼含三弦、琵琶、筝和扬琴的伴奏形式，例如禹县的清音曲子。此外还有将轧筝、软弓京胡等拉弦类乐器和三弦、琵琶、筝等弦索类乐器组合而成的形式，例如舞钢市杨庄乡袁门村的大调曲子，还有三弦和八角鼓结合的形式。这些伴奏乐器的组合形式均是在继承明清传统俗曲表演形式基础上的进一步丰富和发展。

由于运用曲牌的数量及种类不同，且唱腔的音乐形态特征各异，再加上伴奏乐器组合形式的不同，河南曲子就在豫省境内形成了大调曲子、鼓子曲、北词及小调曲子等多种不同的俗曲类型。

除衍生品种繁多的河南曲子外，明清俗曲在河南境内还发展出琵琶词、丝弦小曲、淮调、迷糊曲子等其他多种曲艺品种，以及河南曲剧等戏曲品种。

（二）琵琶词

以琵琶为伴奏乐器的曲艺形式具有悠久的历史。据目前掌握的材料可知，其历史至少可以追溯到元代。诗人瞿佑在《汴梁怀古》一诗中描写道：

> 歌舞楼台事可夸，昔年曾此擅繁华。
>
> 尚余艮岳排花苍昊，那得神霄隔紫霞。
>
> 废苑草荒堪牧马，长沟柳老不藏鸦。
>
> 陌头盲女无愁恨，能拨琵琶说赵家。

诗中将昔日汴梁之繁华与当时之凋敝做对比，从中可以看出战争给曾经繁华的宋都城汴梁带来的劫难。但这也没有能够完全泯灭其文化上的成就，昔日以琵琶伴奏说唱赵宋王朝故事的表演形式依然能在此地见到。由此可以看出其存在的历史悠久及顽强的生命力。

关于这种琵琶弹唱表演形式的记载并非仅上文一条。《元典章•刑部条》的禁令中也有相关记载："在都（今北京）唱琵琶词、货郎儿人等，聚集人众，充塞街市……拟合禁断。"明代依然有对于这种弹唱形式的记载。明田汝成在其《西湖游览志余》中记述道："杭州男女瞽者，多学琵琶，唱古今小说、平话，以觅衣食，谓之'陶真'。大抵说宋时事，盖汴京遗俗也。"田艺蘅在其《留青日札》中也提到这种表演形式："杭州盲女即宋陌头盲女之流。自幼学习小说、词曲，弹琵琶为生。"这种在明代之杭州弹琵琶说唱故事的形式更应当是宋元汴梁地区表现形式流传至江南地区的结果。只不过在南方，它获得了"陶真"这个新的称谓，并通过明清时期的发展，最终形成流行于南方地区的弹词，而与北方的宋元琵琶词的称谓失去了联系。但从典型的表演形式来看，南北方此类表演形式的内在联系还是无法否认的。

这种以琵琶伴奏说唱长篇故事的曲艺形式虽在明末及清代的文献中鲜有出现，但通过万历年间的《金瓶梅词话》依然可以追寻到它的身影。在其第六十一回中，出现了申二姐拿着琵琶弹唱小词儿的表演形

式，唱的正是俗曲【罗江怨】。这和同山东搭界的豫东商丘地区留存至今的琵琶词所使用的伴奏乐器、演唱曲牌以及表演形式的称谓均是一致的。此外，河南还依然保留着一种用二弦琵琶弹唱的琵琶词。这种琵琶尺寸较小，呈柳叶形，在民间又被称为土琵琶。清代李渔在《闲情偶寄》中曾提到过这种琵琶："弦索之形，较琵琶瘦小，与女郎之纤体最宜。"它在后期的发展过程中被表现力更为丰富的四弦琵琶和三弦取代，因此目前极为罕见，仅在极个别的曲艺（琵琶词）、戏曲（二夹弦）中作为伴奏乐器。

从唱腔来看，琵琶词早期主要以【梅花落】【太平歌】【剪靛花】【呀呀呦】等俗曲类曲牌为主，且主要是清初以来流行的俗曲，演唱时常伴有帮腔，但后来已向板腔体过渡，发展出【慢板】【快板】等不同的板式，帮腔的形式也逐渐取消，从而与明清时期的俗曲演唱联系全无。但这是衍变、发展的结果。如果细梳其发展历史，不难看出明清俗曲作为其母体的内在关联。

（三）丝弦小曲

丝弦小曲是在民间俗曲小调的基础上发展起来的，因采用丝弦乐器伴奏而得名。它在河南的传播范围较为广泛。就目前调查的资料来看，涵盖豫西的焦作、博爱，豫北的原阳、濮阳，豫中的郑州，豫南的汝南、息县，豫东的淮阳等地。由于流布地域不同，其称谓也不同，例如在豫西被称为八音会，在汝南被称为丝弦道，在息县被称为清音社等。不仅称谓不同，不同的曲种所使用的唱腔曲牌以及伴奏乐器也不尽相同。在唱腔曲牌方面，丝弦小曲主要包括【凤阳歌】【剪靛花】【叠落金钱】【叠断桥】【太平年】【莲花落】【上河调】【下河调】【扬州歌】【寿州歌】等。以上曲牌除少数属于明代的俗曲范畴，多数属于清代流行的俗曲类型。它们在进行组合时，主要采取曲牌连缀，且不用曲头、曲尾的结构形式。由此可以看出，这一类型的曲艺品种在曲式结构方面的古老性，与深受清乾隆以来八角鼓影响的河南曲子类品种相比，

具有更为古朴的结构形式。而在伴奏乐器方面，丝弦道常用的乐器主要包括三弦、琵琶、古筝、扬琴、软弓京胡等，八音会使用的乐器则主要包括三弦、琵琶、扬琴、古筝、二胡、京胡、四弦、坠琴等。

虽然这类以丝弦类乐器伴奏演唱俗曲的形式在清代后期的发展状况已岌岌可危，但是这并不代表它们的消亡，它们会成为其他民间音乐表演形式的有机组成部分。如在豫西还存在着“哼小车”这种民间表演形式，其中就吸收了此类丝弦小曲类曲种的既有经验，再通过结合“小车”这一民间表演形式，形成当下依然存现于当地的、兼收表演与唱腔于一身的民间歌舞表演形式。它对传统俗曲艺术文化成就的吸纳有利于俗曲小调的进一步发展和传播，有利于提高其艺术水平。

（四）淮调

淮调因主要流布于淮河流域而得名，在河南境内主要分布于豫南淮河上游的桐柏、新县、淮滨、固始、商城、潢川、光山、信阳等地区。据不完全统计，它包含的俗曲曲牌有一百多首，多为明清时期的俗曲。只不过与河南境内其他曲艺类型所包含的俗曲相比，它们更多属于江淮地区的小曲，是豫南地区特定的地理、人文及语言特征和皖西南、鄂东北地区的俗曲小调，以及豫南淮河流域民间俗曲小调相结合的产物，体现了其独特的地方特色。

淮调常用的基本唱腔曲牌包括【剪靛花】【银纽丝】【粉红莲】【垂金扇】【闹五更】【下盘棋】【八段锦】【穿心调】【凤阳调】等多种。

淮调一直保持着传统的、自娱性的清唱形式，即无论是在商贾士绅的厅堂，还是在城镇的茶馆酒肆，亦或是喜庆堂会的场合，它均采用不收取报酬的方式。这种习俗在明清时期的文人雅士范围内既已出现，直到现在，在豫南地区还依然留存，是这一种曲艺演唱形式区别于其他多数曲艺品种的主要特征之一。据记载：“清咸丰年间商城贡生黄赞忠倡

导组织自娱性的淮调清唱班社。他编的《独坐书斋》《七弦琴》等曲目流传至今。”“潢川、商城、固始是豫南淮调演唱活动的中心区域，在淮河两岸的茶馆里，或农家场院中，曲友聚会自娱，相演成俗使淮调在广大群众中广为流传。其中一些通俗易学的曲牌和曲词，已经成为雅俗共赏的时尚之曲，例如【四季相思】【八仙庆寿】【八段锦】【下盘棋调】【虞美人】【十杯酒】【二十四枝花】等。”

此外，淮调在清末也存在与民间歌舞表演相结合的发展趋势，这和前文梳理的丝弦小曲极为相近。只不过由于流布区域内流行的民间歌舞形式不同，所以俗曲演唱和具体歌舞品种结合的情形也各有不同。淮调主要和淮河上游流行的年节灯会中的花灯、花伞、花轿等彩唱形式相结合，采用载歌载舞的形式，表演多种生活型节目，例如《花轿到门前》《姑嫂赶会》《闹元宵》《观灯》《观花》《踏青》等。这种表演形式及节目不仅成为群众普遍欢迎和喜爱的娱乐方式，也成为表演者谋生的手段，不仅衍生出单档、双档及多档等不同的表演形式，还广泛活跃于城乡、市镇，扩大了传播范围，促进了艺术价值的提升。

（五）迷糊曲子

河南的迷糊曲子又称为迷糊书、迷糊戏，是兼有说唱和戏曲两种表演形式的传统音乐品种。由于能使观众听得入迷，深受广大观众喜爱而得名。该品种主要流行于河南西部黄河流域一带，主要包括陕县、灵宝、卢氏、渑池、洛宁、伊川等地，尤其以陕县和灵宝两县最为盛行。

迷糊曲子是沿黄河传播并发展的，和陕西的眉户曲子同源，均属于明清俗曲的余绪。最初，迷糊曲子采用的是民间自娱性的室内清唱的形式，群众将之称为“板凳曲子”“念曲子”。后逐渐发展出地摊走场的形式，并进一步与高跷、旱船等民间歌舞形式相结合，分角色搬演《张连卖布》《游花园》《亲家母打架》等生活小戏，深受豫西广大群众的喜爱和欢迎，从而得到了快速的发展。

迷糊曲子所包含的俗曲曲牌非常丰富，“据艺人说有大、小曲牌二百余种，其中最有代表性的是46大调和72小调。大调曲牌如【金钱】【背宫】【黄龙滚】【罗江怨】【边关】【满江红】【慢长城】【老龙哭海】等，小调曲牌如【岗调】【月调】【五更】【纽丝】【紧诉】【慢诉】【剪靛花】【戏秋牛】【一串铃】等”。其伴奏乐器早期是以弦索类乐器三弦为主，此外还有琵琶等，后期又加入了板胡、二胡等弓弦乐器，以及梆子和镲等打击乐器。

张长弓在其《鼓子曲言》中对俗曲有一个比较准确的定性，他提出：“鼓子曲编者的姓名，已十九不传。而编曲的动机，亦非有藏诸名山传之其人之壮志，不过爱玩爱唱，随唱随编。”由此可见，虽然俗曲在发展过程中曾经受到了文人雅士的关注、加工和改造，但从其整体来看，广大下层人民在其发展、创新、传承和传播过程中实际发挥重要作用，这也就决定了它的“俗”性。

高跷曲子以河南曲剧的前身高跷曲子为代表。高跷曲子为了适应其独特的表演形式和特定的受众群体，在曲牌、曲目及伴奏乐器、演唱风格等方面均形成了自身的艺术特征。

（1）曲牌方面，曲子玩友们出于彩扮耍唱的实际需要，多采用节奏明快、曲调优美的小牌子曲，例如【阳调】【纽丝】【满州】【上流】等，将它们作为搬演故事的基本素材，在此基础上通过角色行当以及人物性格的具体要求进行大胆的改造与发展，再结合河南坠子、坠琴等乐器的伴奏，形成欢快、活泼的高跷踩唱形式。

（2）在伴奏乐器上，一般使用两把大弦，以非常紧凑、热烈的演奏来烘托演员的演唱和表演。

（3）在伴奏器乐上，“将原来只有四十八板的【山坡羊】曲调，即兴反复演奏，有时可达数百板，故又称之为【大起板】”，以这种非常欢快、热烈的旋律作为开场。

（4）在表演形式上，采用民间踩高跷、打霸王鞭等表演形式，通过集体性的“踩场”方式与【大起板】配合，共同营造热闹氛围。

（5）在叙述方式上，将原本多以第三人称叙述为主的叙事方式转变为以第一人称代言为主、兼含第三人称叙事的方式。

（6）在搬演故事方面，以充分体现人们日常生活的家庭生活剧目为主，充分适应和满足普通民众的欣赏口味。

二、中原俗曲在戏曲中的演化

明清俗曲不仅发展出上文梳理的多种曲艺艺术品种，还衍生出多种戏曲剧种，其中以柳子戏、大弦戏、锣戏、曲剧等为代表，以余从为代表的学者将它们归入弦索腔系列。由此也可以看出明清俗曲以及由明清俗曲衍生出的戏曲剧种与弦索类乐器之间的紧密关系。但也需要承认，随着不同曲种、剧种的发展，其伴奏乐器也在发生着或细微或显著的变化。例如柳子戏、大弦戏及锣戏现均以吹管类乐器为主奏乐器，而三弦虽是文场乐队的必备乐器，但其重要性已明显减弱。曲剧则是以曲胡作为文场的主奏乐器，三弦也退居次要地位。

（一）柳子戏

豫北地区的柳子戏是以弦索乐器伴唱明清俗曲为雏形逐渐发展而成的一个剧种。据艺人口碑，该剧种最初主要是以世代相传的家班为主，采用清唱的形式，以三弦、琵琶等弦索乐器为主进行伴奏。但在发展中，它在【山坡羊】【黄莺儿】【耍孩儿】【驻云飞】【柳子】等明清俗曲基础上，又吸收了昆腔、弋阳腔等不同的声腔，笛、笙等不同的伴奏乐器，【叠断桥】【呀呀呦】等多种时调小曲以及来源广泛的剧目，从而发展成为一种艺术元素极其丰富、表演形式多样、剧目数量庞大的剧种，具有突出的历史和音乐价值。

（二）大弦戏

大弦戏是以曲牌为基本音乐单位的一种传统戏曲剧种，据老艺人介绍，其曲牌原有三百多支，但在20世纪60年代调查时却仅收集到65首，将曲牌的变体形式计算在内，共计有98首。1959—1962年间冯纪汉收集、整理的相关资料中记录相关曲牌为64首，20世纪80年代的《中国戏曲音乐集成•河南卷》中则有63首，20世纪末濮阳大弦戏作曲家戴建平收集的资料中有60首。以下将以表格的形式呈现各时代收集曲牌的详细情况。

不同时期大弦戏曲牌汇总表

大弦戏曲牌收集年代	收集到的曲牌
1949 年以前(81 支)	冯纪汉在 1959—1962 年整理之时听老艺人提及的已失传曲牌(17 支): 【燕过沙】【香罗带】【上马娇】【下马娇】【三换头】【大神仗儿】【小神仗儿】【一串铃】【不是路】【剪靛花】【红绣鞋】【一江风】【织纱罗】【道情】【倒垂帘】【挂金钩】【太平歌】 此外还应包括冯纪汉收集到实例的 64 支曲牌
20 世纪 50 年代(65 支)	据《戏曲音乐集成·河南卷》记述,收集到 65 支曲牌,连同变体在内共计有 98 支,但无曲牌名称,也未说明信息来源
1959—1962 年间 冯纪汉整理(63 支)	【驻云飞】【剔银灯】【海里花】【步步娇】【皂罗袍】【桂枝香】【林锦序】【玉娇枝】【泣颜回】【赚(赞)】【套词】【撅尾巴吼】【桂山泣月】【打枣竿】【傍妆台】【锁南枝】【混江龙】【杆草捆】【香柳娘】【风入松】【月儿高】【柳子】【下山虎】【翻山虎】【滚地龙】【垛子】【锦带花(金钱花)】【清江引】【皂角】【驻马听】【黄莺儿】【懒画眉】【拉花杆(拉花赶舟)】【一封书】【耍孩儿】【一封书】【山坡羊】【青阳】【江头金桂(变枝金桂)】【调子】【数落】【高头撵】【说腔】【石墙子】【画眉序】【勾儿腔】【园林好】【清水令】【红衲袄】【玉芙蓉】【步步娇】【喷呐皮】【雁儿落】【满朝臣】【四边静】【斗鹌鹑】【点绛唇】【喜归朝】【紧三呼】【辕门二呼】【沽美酒】【尾声】【二香(犯)】
20 世纪 80 年代 《戏曲音乐集成·河南卷》	由于表格较大,因此将在本表之后单列
20 世纪末 戴建平整理(60 支)	【驻云飞】【剔银灯】【海里花】【步步娇】【皂罗袍】【桂枝香】【林锦序】【玉娇枝】【泣颜回】【赚(赞)】【套词】【撅尾巴吼】【桂山泣月】【打枣竿】【傍妆台】【锁南枝】【混江龙】【杆草捆】【香柳娘】【风入松】【月儿高】【柳子】【下山虎】【滚地龙】【锦带花(金钱花)】【皂角】【驻马听】【黄莺儿】【懒画眉】【拉花杆(拉花赶舟)】【一封书】【耍孩儿】【一封书】【山坡羊】【青阳】【江头金桂(变枝金桂)】【调子】【数落】【高头撵】【说腔】【石墙子】【昆山破羊】【画眉序】【勾儿腔】【园林好】【清水令】【红衲袄】【玉芙蓉】【步步娇】【雁儿】【满朝臣】【四边静】【斗鹌鹑】【点绛唇】【喜归朝】【紧三呼】【辕门二呼】【沽美酒】【尾声】【哭捻】

《中国戏曲音乐集成•河南卷》“大弦戏唱腔曲牌一览表”

类别			曲牌名称
锡笛曲	细曲	文曲	【懒画眉】【懒画甘州】【驻云飞】【驻马听】【步步娇】【文山坡羊】【海里花】【江头金桂】【高黄莺儿】(【塌黄莺儿】)【一封书】
	粗曲	文曲	【皂角】【原板风入松】(【一板风入松】)【套词】【柳子】【上儿高】【泣颜回】(【一板泣颜回】)【锁南枝】(【锁南枝挂赞子】【锁南枝挂数落】【高锁南枝】)【玉娇枝】【金钱花】【混江龙】【打枣竿】【原板耍孩儿】(【一板耍孩儿】【塌耍孩儿】【郝驴儿耍孩儿】)【塌傍妆台】(【甩头傍妆台】【接板傍妆台】【傍妆台挂赞子】【起拱傍妆台挂赞子】)(【塌山坡羊】)【翻山虎】【桂山泣刀】【林锦序】(【林锦序挂赞子】)【赞子】(【反调赞子】)【乔柳娘】【哭捻】【杆卓捆】【大青阳】(【小青阳】【一板青阳】)(【增板驻云飞】)【擞尾巴吼】
		武曲	滑曲：【赞】【虎头赞】(【武耍孩儿】)(【二板傍妆台】)【二八板桂枝香】 混曲：【滚地龙】(【高傍妆台挂垛子】)(【二八板山坡羊】【武山坡羊】)(【武桂枝香】)(【高傍妆台】)【下山虎】【皂罗袍】
罗笛曲	粗曲		【原板耍孩儿】(【二八板耍孩儿】【掐头耍孩儿】【接板耍孩儿】)【慢调子】(【快调子】)【慢数落】(【快数落】)【诉腔】【高头桦】
竹笛曲	粗曲		【慢石牌子】(【快石牌子】)【慢勾儿腔】(【快勾儿腔】)【昆山坡羊】【画眉序】
大笛曲	粗曲		【喜归朝】【金钱花】【四面静】【红衲袄】【剔银灯】【雁儿落】【玉芙蓉】【紧二呼】【辕门二呼】【斗鹌鹑】【清水令】【尾】【满朝臣】【沽美酒】【步步娇】【点绛唇】【园林好】【唢呐皮】

由《中国戏曲音乐集成•河南卷》中大弦戏的唱腔曲牌表可以看出，此时收集到的曲牌不含变体在内共包括锡笛曲38支，罗笛曲5支，竹笛曲4支，大笛曲18支。因此，如果将来源不同的两种【耍孩儿】【山坡羊】计算在内，那么此次收集到的大弦戏曲牌有65支，如果不计算上述两种曲牌，那么本次共收集到63支曲牌。由此可以看出该剧种所包含的俗曲类曲牌的数量之大，音乐元素之丰富。大弦戏应当被视为由明清俗曲演变发展而成的、艺术成就较高的一个剧种。

（三）锣戏

锣戏是由明清俗曲发展而来的一种地方性曲牌体戏曲品种，曾在我国明末至清末的河南、山东、河北等省留下了演出的足迹，形成了较繁盛的发展局面，并对以豫剧为代表的部分剧种产生了相当的影响。但由

于兴盛时间较早，且具有鲜明的民间性，锣戏未得到应有的重视和记录，为今人深入挖掘其历史价值、音乐价值、文学价值以及艺术价值造成了诸多障碍。据目前所见的寥寥数种文献资料可知，其唱腔类曲牌主要包含【耍孩儿】【山坡羊】【赞子】【调子】等几类。除此之外还有数量有限的几种用于个别剧目的曲牌，如【新水令】【步步娇】【点绛唇】等；几种杂腔小调，如【嘟噜】【呱嗒嘴】【哭捻】【钉缸调】【干板令】【倒切】等，以及具有声腔意义的唱腔，如【高腔】。其中【耍孩儿】和【山坡羊】二者是在明代文献中多次出现且被归入流行性俗曲之列的俗曲类曲牌。而后两类虽不见记载，但从其上下句的文辞形式来看，应与清代以来出现并发展至繁荣的板腔体音乐结构形式关系密切，是锣戏在其有限的曲牌元素基础上积极吸收板腔体音乐元素的结果。此外，【耍孩儿】和【山坡羊】已明显受到板腔体音乐元素的影响，均有多种板式出现。如【耍孩儿】拥有【慢板耍孩儿】【二板耍孩儿】【四板耍孩儿】及【武耍孩儿】等不同板式，【山坡羊】拥有【文山坡羊】【武山坡羊】等变体。这充分体现了俗曲类剧种在发展过程中接受板腔体音乐发展手法的影响，拓展自身艺术表现力的发展过程，是曲牌体向板腔体过渡的一个典型实例，是中国传统俗曲音乐在由清唱发展到剧唱、由曲牌连缀到板式变化之过程的具体体现。有关锣戏音乐的特征，后文将详细介绍。

（四）曲剧

曲剧是由前文梳理过的、由明清俗曲进一步发展而成的河南曲子衍变而成的。所不同的是，曲剧在其发展过程中又融汇了不同曲种、剧种的艺术元素和表现手法，不同时期不同地域流行的时调小曲等流行元素，不同剧种的剧目等，最终发展成为一类成熟的剧种。就其唱腔曲牌来说，据相关论著梳理、汇总，约有一百多个，其中常见的有四十多个。根据曲牌句格的特点，曲剧所包含的曲牌可以分为四种类型：第一，上下句式，如【大汉江】【小汉江】【诗篇】【平垛】【上流】

【渭垛】【一串铃】【飞板阴阳】等；第二，四句头式，又包括具有起承转合功能的方整性曲牌和句幅并不一致的非方整性曲牌，方整性以【阳调】【慢垛】【书韵】等为代表，非方整性以【太平年】【莲花落】为代表；第三，三句式，如【剪靛花】【打枣竿】【南罗】【北流】等；第四，长短句式，如【满舟】【银纽丝】【罗江怨】【石榴花】【上小楼】等。在此形式多样、数量众多的俗曲曲牌基础上，再通过“集曲”“加垛”“掐头去尾”“换头变尾”“变换节拍、节奏”等手法，使上述基本音乐元素得到多样化的变化，该剧种从而具备了丰富的音乐表现力。

第三章　锣戏的渊源、形成及流布

作为一种地方性戏曲剧种，锣戏和中国传统戏曲所包含的诸多剧种相同，均存在无法准确描述渊源与形成过程的问题，多种传说也就随之而出现。以下列举具有代表性的几种。

第一节 锣戏渊源的诸传说

通过查阅相关文献资料和寻访不同地区、不同班社的锣戏艺人，笔者发现有关锣戏渊源的五种传说，以下作以简述。

一、唐代宫廷说

这一传说广泛流传于豫北、豫中与豫南三地锣戏班社的演职人员口中。其内容大同小异。

在豫南邓州老艺人的口中，锣戏的形成过程是这样的：唐太宗李世民为体察民情，微服私访民间。在集市上，他随着一阵阵叫好声走进人群，只见两位老人在表演节目，其中一位在演唱，另一位在舞蹈。这种歌舞结合的表演形式深深吸引了唐太宗，以至于他看完后梦到此景。于是他在梦醒之后下旨将音乐记录下来，并将其编成节目在宫廷中演出，以取悦宫中的亲眷。由于颇受后宫的青睐，李世民将其称为乐眷戏。后该剧种从宫廷流向民间，因传播过程中方言等因素的作用，这一剧种在民间便以锣卷戏的名称流传开来。

在豫北内黄的锣戏艺人口中，锣戏的形成来自另一个传说：唐太宗李世民的一个儿子，在婴儿时期终日啼哭不止，许多太医都查不出根由。后小儿听到乐工的一段演唱，竟破涕为笑。太宗极为欢喜，并将这段演唱命名为乐戏。这种唱腔后流传到民间并发展为戏曲剧种，豫北地区的方言将“乐”读为“锣”，因此这一剧种的称谓后演变成锣戏。

从南北两地锣戏艺人口中流传的形成过程来看，相同之处是，锣戏形成于唐代，李世民是其形成的关键性人物，但不同之处也非常明显，

李世民是在处理不同问题上发现了锣戏、锣卷戏的音乐，并为之名命。且在最初的称谓上，两地也存在着差异，并不完全一致，这恐怕与锣戏在南北两地的具体称谓不同有关，豫南称包含锣戏的剧种为锣卷戏，而豫北、豫中的班社往往仅表演锣戏。

此外，在豫北南乐县的艺人口中还有另一个关于锣戏来源于唐代的传说。据撰写《南乐县戏曲志》的工作人员对傅陈庄老艺人的采访可知：大锣戏原名大乐戏，“锣”是快乐的“乐”，唐朝李世民统一中国后，带领军师魏徵和众官员去山东济南视察，因过黄河不便，便要返回京都长安。魏徵为使圣上安全渡过黄河，命人把数只木船连在一起，大船四周扎成彩楼亭阁，叫一班伴奏乐器以唢呐为主、另有笙笛相和的响器班在船上迎接，李世民不知不觉来到船中心亭阁坐下，听着民间乐曲，安全渡过黄河。圣上奖励响器班并问掌船的还有何要求。掌船的说，响器班想成为戏班，请圣上提名。李世民说，之前渡河很快乐，就叫乐戏吧。从此乐戏就诞生了，后来又被称为锣戏、骡子头戏、大笛子戏，还有称响器班的，称谓并不统一，现一般称为锣戏。

二、傩戏说

在《中国戏曲音乐集成•河南卷》中有这样一段文字：“傩仪之后裔——傩戏在河南无文字可查，唯有最古老的剧种锣戏，据老艺人说在始演正本戏文之前，先出一个戴假面的凶神，做一番打鬼驱疫的表演动作，然后始演正本。”此外，还有一些学者也提出相近的观点：锣戏来源于历史极为悠久的傩戏，由于读音的变化，傩戏在发展过程中衍变为锣戏，又由于运用场合的变化，原本专门用于娱神的傩戏逐渐与人神共娱或以娱人为主的锣戏区别开来。

三、河北锣戏说

据豫北地区锣戏艺人的追述，该地区滑县、内黄、南乐、范县等地的锣戏演员均是由河北肥乡梁老皂在豫北地区办班授徒培养而成的，因此，河南的锣戏，尤其是豫北地区的锣戏来源于冀南地区的锣戏。

四、山西锣戏说

据清前期著名小说《歧路灯》记录，锣戏在乾隆四十二年（1777）作者李绿园编撰此部作品时已在晋南泽州一带流传，并有山西泽州锣戏的说法，因此，一部分老艺人判断河南的锣戏来源于这一清前期的剧种。此外，据《河南戏曲音乐汇编》锣戏音乐资料？记述："锣戏的主要曲牌【耍孩儿】词格与山西、内蒙一带流行的戏曲剧种耍孩儿基本相同。"因此可以做出判断，河南的锣戏是晋北锣戏向南流传至晋南并进一步传入河南境内的产物。

五、山东罗子戏说

河南省驻马店的汝南、遂平和上蔡县均是锣戏活动的重要地区。在该地的锣卷戏艺人口中流行着锣戏来源于山东罗子戏的说法。当地的锣卷戏艺人普遍认为，该地区的锣卷戏是由罗子戏和卷戏组成的，卷戏是本地剧种，而罗子戏是由山东传入的，是山东聊城一带的罗子戏经豫东传入河南后进一步在驻马店地区扎根、发展而成，而且当地知名的锣戏艺人郑月景即是山东人。据锣卷戏艺人口传，正是他将山东罗子戏传入驻马店地区，郑月景是连接鲁西南与豫南两地区锣戏文化的桥梁和纽带。

第二节 锣戏形成时间钩沉

从唱腔这一重要的构成元素来看，锣戏的形成离不开明清时期中原俗曲的发展与兴盛。中原俗曲在明代的迅速兴起、在清代的持续流行与其所植根的传统音乐沃土不无关系，它是唐代大曲、唐代曲子、宋代词调音乐、元代南北曲音乐在明代进一步发展、衍变的重要成果之一，是中国传统音乐持续发展的重要环节之一。

一、锣戏生长沃土的形成

明代，伴随元杂剧的南渡，文人对于戏曲的关注点也随之南移。但这并不表明明代北方的戏曲就此终结。恰恰相反，由于之前音乐文化的长期积淀，和由此带来的宋杂剧、元杂剧以及各种民间音乐的蓬勃发展，明代中原地区的戏曲拥有坚实的客观和主观基础。因此，以宋词元曲的传统词牌和曲牌，作为它们俗化产物的曲子以及明代不断涌现且异常兴盛的民歌俗曲为基本组成元素，以日渐成熟的曲牌连缀体为结构形式，共同催生了弦索腔这一在明代产生与发展、在清代异常繁盛以致影响清代诸多剧种形成的戏曲声腔系统。这一声腔在中原地区流布、繁衍，进而生成各具特色的地方剧种，其中就包括锣戏。作为一种根植于传统并以人民大众为受众的戏曲品种，锣戏较少进入文人的视野，也较少见诸他们的笔端。即使偶尔有幸得到他们的关注和记述，主要包含的也是文人和统治者对其原始风貌的鄙视与诋毁。因此，目前发现的锣戏史料非常有限。笔者将这些材料汇集，并从中剖析锣戏的生成时间和发展状况。

历史记载，明代统治者曾先后在各地大量封王。封在河南的就有开

封周王、南阳唐王、汝宁崇王、禹州徽王、彰德赵王、怀庆郑王、卫辉潞王、洛阳福王。为消除各藩王的争雄之志，朱元璋分别赐给藩王乐户、伶人、曲本。李开先曾在其《闲居集》张小山小令后序？中写道："亲王之国，必以词曲千七百赐之。"这就为以河南为中心的中原地区音乐的蓬勃发展提供了重要条件。锣戏重要的流布地区不仅包含赵王的封地——豫北彰德府、潞王的封地——豫北卫辉府，也包含周宪王的封地——豫中开封府，以及唐王的封地——豫南南阳府。从现存的三十多部杂剧作品来看，以周宪王为代表的藩王对于戏曲是极其喜爱的。他们一方面继承了元代杂剧的既有传统，另一方面又借鉴与运用了明代流行元素、地方性音乐——俗曲、小调，从而在明初的创作和赏鉴活动中促进了俗曲本身的发展以及向戏曲音乐的转变。但应当承认，由于元末明初多年的战乱，中原地区人烟稀少、田地荒芜，这时该地区还不具备生成新的戏曲声腔的条件。直到在明初统治者有组织地多次向中原移民，经济、文化得到一定程度的发展之后，以弦索乐器伴奏、以曲牌连缀曲调、以化妆表演故事的戏曲品种才有可能出现。据史料记载，宣德年间赋税开始加重，由此带来的土地兼并、流民涌现等社会问题也渐次出现。尽管如此，但整个社会还是在逐步发展的，直至弘治年间的"弘治中兴"。因此，宣德前后经济开始繁荣应当视为弦索声腔以及锣戏形成时间的上限。

另据冯纪汉先生考证："在明末的时候，河南流行的有弋阳腔、昆曲、锣戏、弦戏。"而且"明末清初，大锣戏公聚班坐班滑县万古村，演出势力逐渐扩大"。冯先生并没有提供详细的文献出处，因此对于他的结论还需谨慎对待。

众所周知，从"弘治中兴"之后的正德、嘉靖开始，也即明朝中后期，苛捐赋税繁重，土豪劣绅土地兼并严重，再加上自然灾害频发，大量农民无奈放弃他们固守的土地而变为流民。而这一时期又是资本主义萌芽且快速发展、城市繁荣、市民文化畸形繁荣之时。城市对于文化娱乐的需求特别旺盛，而此时正是戏曲成为最时尚的娱乐形式之时，因此

不少失去土地的流民便走上了搭班学艺、冲州撞府的戏曲职业生涯。市场的需求和从业人员的激增共同促进了北方新兴戏曲声腔弦索腔的形成与繁荣。作为该声腔的重要代表，锣戏也就成为广大群众喜爱和热捧的对象，同时，也成为反面典型而遭到政府鄙视与禁逐。这种状况集中体现在清代的几条史料中。

二、锣戏的形成与兴盛局面的出现

清代初期，有关锣戏的记载已相当集中，由此也可以间接反映出它在这一时期的艺术成就和受欢迎程度，以及它在明代后期所获得的发展。其中最早的是《河阴县志》。该文献载有清康熙十八年（1679）在任知县岑鹤所写的《劝俭说》一文，其中说道：

> 俳优演戏，以游惰之人，耗耕夫之获，废时失事，男女如狂。积习害民，莫此为甚。至靦腔，铙钹等戏，村俚不堪，易于学扮，率皆不务生理之辈，三五成群，少时浮农，老大飘零。职此之故，其一种淫声恶态，最能蛊惑无知。见闻既久，性情旋移，此又寡廉鲜耻之甚者也。自后民间子弟，唯务本业，不许学习唱戏。如有故违，本人父兄一并治罪。地方保甲敢有指称神会，擅自演戏，为首者以科敛重究。所有正神庆贺，例不可废，先期禀明，听候酌夺。

康熙二十九年（1690）编修的《上蔡县志》中载有知县杨廷望的一篇《禁戏详文》，其中描述了锣戏在当时、当地盛行的情形：

> 西河风土，自秋成之后冬月以至新春三四月间，无处不以唱戏为事，其中为害不可胜言……男女杂沓，举国若狂。风格之偷无甚于此，卑职目击心伤，力为严禁。一切清戏、啰腔，尽行驱逐……然蔡地弹丸，东西南北所辖不过百里，凡境以外之社会戏场，又不知其几。伏乞宪台通行申饬，无论祀神报赛，总不得扮戏演剧。

清康熙三十二年（1693）纂刻的《燕九竹枝词》中有一首为宛平陈于王所作，其中描写的是锣戏在北京的盛行情况：

> 锣鼓喧姗满钵堂，鸾弹花旦学边妆。
>
> 三弦不数江南曲，唯有啰啰独擅场。

清雍正皇帝在位仅13年，因此在此期间并没有编修方志。对于这一

时期锣戏情况的了解只有从先后担任雍正朝河南巡抚、两河总督田文镜的禁戏文告中获知。

清雍正三年（1725）正月，田文镜在其《特揭保甲之要法从课吏治事》文告中写道：

> 高台啰戏，应严行禁逐也。查得豫省每于集镇冲要处所，扎搭高台，演唱啰戏；动辄三五日不散。戏台之旁开设酒铺饭棚，而各处匪类闻风群集，白日当街赌博，夜里行窃，行强，捕役得钱故纵，乡保徇情不报。

时隔一个月左右，即雍正三年（1725）二月，田文镜又在《严禁迎神赛会以正风俗事》中写道：

> 盖小民每于秋收无事之时，以及春二三月，其为神会，挨户敛钱，或搭高台，演唱啰戏，或装扮故事，鼓乐引神，引诱附近男女召集远方匪类，初则假托三皇释二清茶等名色，以鼓惑愚民。

而在雍正六年（1728）二月，田文镜升任两河总督之后，他又专门撰文《为严行禁逐锣戏以靖地方事》来禁止锣戏演出。其文中写道：

> 今更访有啰戏一种，并非梨园技业，素习优童，不过各处游手好闲之徒，口中乱唱几句似曲非曲、似腔非腔音调，携带妻子为囮，经州过县，入寨闯村。遂有一等地头光棍、衙门人役，贪奸其妻，并留其夫攒钱、搭台搬唱啰戏……其行头箱担，则多备于捕役壮丁。此等唱啰戏流民，有戏则群聚而演唱，无戏则四散而行窃，甚至聚党成群，商谋劫杀；或入富室之而行强；或伏道旁而害命；强盗瓜贼，即此桀也……将本部院牌文刊刷告示，务将带妻唱啰戏之人，尽逐出境，不许容留。

上述文献除了陈于王竹枝词对于锣戏有过客观的评价之外，其余资料都是对于锣戏的申饬，进而要求禁逐。从中可以体会到锣戏在群众中的影响力和政府对其巨大“魅力”的恐惧。但是，统治者对于禁逐锣戏的三令五申并没有起作用，锣戏依然受到普通百姓的喜爱并在民间流行。乾隆时期，锣戏的演出活动依然频繁。清乾隆十年（1745）编修的《杞县志》卷七《风土风俗》对于当时的情况作了描述：

> 愚夫愚妇，多鬼尚巫，烧香佞佛，又好约会演戏，如啰啰、梆、弦等类，尤鄙恶败俗，近奉宪禁，风稍衰止。

在成书于乾隆年间的小说《歧路灯》中，作者李绿园用大量笔墨描

写了当时开封的戏曲活动，其中提到了山西泽州锣戏和梆罗卷等多个戏曲品种。从中也可以窥见锣戏的演出情况。稍早于李绿园的刘廷玑在其《在园杂志》中提到：

近今且变弋阳腔为四平腔、京腔、卫腔，甚且等而下之，为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、唢呐腔、罗罗矣，愈趋愈卑，新奇迭出，终以昆腔为正音。

清乾隆十八年（1753）编修的《郾城县志•风俗》中记载道：

赛神招梨园，其名啰戏者，最俚鄙淫秽，民间尤尚之，百货俱集，男女杂遝。一村演剧，众村皆至，各招亲厚者，酒食款待，流连宴乐，移他村，亦如之。转相矜耀，有一时至五六部及十余部者，縻费不赀，或一村不能演啰戏，众皆鄙之，村人亦自以为耻。最为弊俗。知县宋继钧尝严禁之。

从上述文献中不仅能看到锣戏粗犷不羁的音乐风格，了解到其迎神赛社的应用场合，同时也能感受到广大普通群众对于它的爱好以及统治者对于它的无知与惧怕。锣戏普遍流行的这一时期，同时也是以京剧为代表的皮黄戏和以秦腔为代表的梆子腔诸剧种“春蕾吐芳、百花争胜”的时代。但自清嘉庆朝之后，虽然锣戏依然存在，它的繁盛势头已经有所减弱，相关记述也减少了。目前所能见到的是辛亥革命后的1927年吴世勋在分省地志“河南卷”中对于锣戏的记述：

五曰锣戏，黄河两岸有之，不甚普及，乐器以铜笛为主，唱后有讴，类越调。唱字简直，似河南梆子，鄙俚猥杂，极可哂。

1942年《方城县志》卷三《民政•风格》对它的记载：

戏剧：有二簧、梆子、越调、锣戏、梁山调（俗名拉花腔）、大小调曲子、平书、鼓儿词、道情等。进来又有高台曲一种，多为淫词，伤风败俗，抗战时期又有新剧团。

以上是按时间先后顺序对于有关锣戏的历史文献所做的全面梳理。虽然其间大多数文献出自封建文人或官僚之手，他们对于锣戏的认识并非完全客观与真实，但的确也能帮助今人从侧面了解锣戏形成、发展的状况，即锣戏是在明朝中后期初创、在清初至嘉庆年间空前繁荣而之后逐步衰落的北方弦索腔系的代表性剧种。1949年以后，锣戏虽在河南、河北、山东等省份作为独立剧种存在，在山西的上党梆子等剧种中作为

一种声腔而被保留，但是它的影响力和波及面已大大减弱、萎缩。

第三节 锣戏流布地区考述

虽然自清后期以来对于锣戏的记载几乎是凤毛麟角，但幸有新中国成立以来，特别是20世纪80年代对于传统音乐、民间音乐的重视和提倡，从而使清后期以来锣戏在班社组建、艺人行艺等方面的资料得到了一定程度的记载和保存，为今人了解、认识研究这段时期锣戏的状况提供了可资借鉴的资料。根据20世纪80年代戏曲集成和戏曲志收集到的资料，其中河南省的锣戏发展最为兴盛。该省范围内共形成了锣戏的三个流布、发展区域，分别是以安阳、濮阳为中心的豫北地区，以开封为中心的豫中地区和以南阳、驻马店为中心的豫南地区。

一、以安阳、濮阳为中心的豫北地区

根据资料显示，在清代后期的光绪、宣统以及民国时期，冀鲁豫地区是锣戏主要的流布地区。河南内黄县梁庄镇李官寨村、濮阳南乐付庄村、范县杨集村、浚县十二铺村、滑县万古镇，山东冠县北陶大景村，河北永年地区分别形成了业余剧团，成为活跃于三省交界处的一个典型的地方剧种。

在上述县乡中，成立锣戏戏班时间最早的是濮阳市清丰县。清道光三十年（1850），县城西关洪家第四代馆主洪鹏振接管了一个由山东艺人带来的锣戏班。至此，该县开始有锣戏的传艺与演出活动。该戏班主要演出于以清丰县县城为中心的纸房、古城、六塔、高堡、韩村等区域。虽然该班社在豫北地区的锣戏班社中形成的年代较早，但它存在时间并不长，于道光三十二年（1852）解体，演职人员向其他地区流布、搭班，此后清丰县不再有锣戏戏班出现。

清光绪初年，鹤壁浚县县衙中的衙皂二班头收留了一个从山东民间流入的锣戏班，由此组织了二步大锣戏班。

据浚县《文化志》编辑室编印的《浚县旧时的戏曲班社》记载：“旧时代，以演戏为生的职业戏剧团体，谓之‘科班’。科班分江湖班（窝班出身）和凉家班（半路学戏）两种。清末至民国年间县境内科班有十余个。”其中“二步戏（班）……以县衙二步班衙皂为后台，为首李老景为管主，唱大锣戏。主要演员有大胖妞（旦）、马红脸、麻黑脸，特别擅长演出水浒、三国、列国等剧目，多为武功戏和朝代戏，包括《李存孝夺篙》《相州观灯》《秦琼打擂》《跑船》《白袍征东》《杀闺女》《借闺女》《打登州》《淤泥河救驾》《崔忠元回家》《崔抒弑君》《海瑞搜宫》《李逵下山》《宋江杀妻》《武松醉打蒋门神》《武松打虎》《狮子楼》《翠屏山》等两百多出。擅演水浒戏，多为武功戏”。而在表演方面，成套武功套路和真刀真枪等道具的使用，显示了该剧种与民间社火玩会的武术动作的密切联系。由于该戏班以县衙班头为靠山，艺人们有了保护伞，戏曲班社演出活动曾兴盛一时。

此外，清嘉庆二十三年（1818），浚县端木翰林还组织起一个大锣戏公聚班。当时，在该地区的酬神、祈福等民俗活动，官府庆典活动，富户贺喜、祭祀等活动中和向受害者赔礼的“白头戏”中，大平调、大锣戏和高调是最普遍的选择。这三个剧种与大弦戏并称为该地区的四大戏。由此可以充分体会到，锣戏在当时所达到的艺术成就和拥有的巨大影响力。可惜的是，1949年后锣戏在浚县失传了。

之后出现的锣戏班是濮阳范县和南乐县的锣戏班。其中范县锣戏班是1925年春由来自河北、河南交界地区的邯郸市广平县的老艺人郎方铎组建的。在当地，该剧种又被称为大笛子戏、罗罗头、大笛子罗罗等。郎方铎老艺人在范县杨集乡店子村的传艺活动，培养了以高二娃、高登岭、乔金义为主的一批锣戏演员。他们主要活动在冀、鲁、豫的交界处。该锣戏戏班在1938年日本占领中原到1945年抗日战争胜利之间的一

段时间曾被迫解散。1945年日本投降之后，即由刘长玉重组班社，命名为群友剧团。1949年后他们还参加了由省、市组织的多次观摩表演，1962年被山东省聊城专区批准为聊城地区罗子戏职业剧团。1964年被下放，之后一直以民间业余剧团的身份延续至今。

锣戏在南乐县多被称锣子头，起源何时说法不一。一种说法认为该剧种是由范县锣戏艺人陈春文在1932年传入该县傅陈庄的；另一种说法则是根据南乐傅陈庄锣戏艺人郎顺喜的口碑。据他回忆，他父郎方铎是著名锣戏演员，曾在清末民初之时由祖居地山东莘县郎庄移居至南乐傅陈庄，初步形成小型的锣戏班。由于后一种说法与范县提供的郎方铎是河北邯郸人不符，因此，需要通过对于郎老艺人的籍贯做出客观考证之后才能判断出锣戏流入南乐县的确切时间。目前，该问题尚存疑。1937年，河北肥乡门凤喜、滑县老吹笛手常富禄被请到傅陈庄组成窝班。该班的主要负责人包括陈聚兴、陈实、李如章，演员达四十多人。该班社建立之后，经常在山东、河北、河南各县、镇、农村演出，影响较大。新中国成立以后，受到文化主管部门的重视，1956年曾参加河南省首届戏曲会演，其剧目《反荆州》得到好评，后又应邀赴济南、聊城参加跨省会演。“文化大革命”期间停演，绝迹十年之久。1979年恢复，人员扩充到六十余人。虽曾有短暂的兴盛，但由于十几年的停滞，新老接替不畅，逐渐衰落，至今已化整为零，退化到“板凳头”演出形式。

此外，在清末民初一段时间内，豫北地区还有安阳市的内黄县和滑县出现锣戏的演出班社。

锣戏在内黄多被称为大笛子戏。关于它流入内黄县的时间也有不同的观点。一种认为内黄县的大锣戏形成于清嘉庆十八年（1813），那年河北广平府发生水灾，有一大锣戏班到浚县一带讨饭演出。当时李官寨有位画师王家富带徒赴浚县山修庙画神像，学成后带回了浚县的锣戏。李村初期的锣戏班以打地摊的形式表演，后来化妆登台演出。为了使这一剧种延续发展，戏班规定，凡本班人员后代都要学戏，因此，李

官寨村的锣戏班世代相传不曾间断。1953年，该村又从滑县万古村请到刘、张二位老师，建起了大锣戏剧团，使这一古老的剧种流传在豫北、冀南的广大村庄。

另一种说法则认为该地的锣戏是民国二十一年（1932）后由范县的锣戏艺人刘风奇带入的。据滑县万古镇老艺人说，该地区最早的大锣戏戏班是在明末清初坐班万古镇的公聚班。但有关该班的组成成员、演出活动等信息已荡然无存，所以，是否存在这个班社还须进一步考证。目前可知的、有确切信息的锣戏班社是由20世纪30年代河北籍锣戏老艺人常奇在此地教授技艺后形成的。由于两村之间的距离较近，所以万古镇锣戏班和内黄李官寨村锣戏班经常轮番邀请常奇传授技艺，两地的演员也经常合班同台演出。这两个班社在抗日战争时期停止了演出活动。1945年元宵节前后，万古镇又组班参加了滑县抗日民主政府在县府驻地中冉村举办的全县业余文艺大会演，之后又自行解散。新中国成立后，滑县万古艺人自发组建了滑县大锣戏剧团，虽然红火一时，但在“文革”期间又被迫解散。十一届三中全会后，艺人们又自发组团在周边地区巡回演出，但由于长期不练功、老艺人过世、戏箱和演出场地缺乏等原因，该镇锣戏班社出现青黄不接、传统剧目失传、演员阵容不整等状况。

现以表格形式呈现豫北地区锣戏班社的兴替情况。

豫北地区锣戏班社的兴替关系一览表

		地点	成立时间	主办人 负责人	艺人来源	延续时间 （停办时间）	流布地区
濮阳市	清丰县	县城	道光三十年（1850）	西关洪家四代馆主洪鹏振	山东	道光三十二年（1852）	以清丰县为中心的纸房、古城、六塔、高堡、韩村等地
	范县	杨集乡店子村	光绪二十九年（1903）	郎方铎、高登岭、乔金文为主	河北邯郸	民国二十七年（1938）	冀鲁豫三省交界
		同上	民国二十一年（1932）	刘长玉组班	本村	到现在	同上
	南乐县	韩张镇傅陈庄村	民国二十一年（1932）	陈春文	濮阳	到现在	同上
安阳市	内黄县	梁庄镇李官寨村	民国二十一年（1932）	刘凤奇	河北	民国二十七年（1938）	同上
		梁庄镇李官寨村	1955 年	李会乙、王山河、李忠达、李清社	本村	到现在	同上
	滑县	万古镇					
鹤壁市	浚县	县城	光绪初年	县衙衙皂的二班班头	山东	1949 年	城关镇一带

二、以开封为中心的豫中地区

豫中这个称谓并非一个含义明确、稳定不变的概念，但它主要包括河南省的郑州、开封、许昌、平顶山大部分地区，这应该是没有异议的。而该地域范围也是出现有关锣戏的记载最早且最集中的一个地区。这种现象绝非偶然。作为华夏文明重要的发祥地之一，该地区积累了丰厚的音乐文化底蕴。自从北宋建都于此，这里更成为全国政治、经济、文化中心，市民音乐勃兴的重要据点，数量众多的民间艺术演出场所

——勾栏在这里建立，以鼓子词、宋杂剧为代表的、种类丰富的市民音乐形式在这里轮番登场，从业数量庞大的艺人群体在这里常年驻足、演出。上述得天独厚的优势条件为该地区蓬勃发展的市民音乐、民间音乐打下了扎实的基础。再加上该地区属平原，且处于黄河水系、淮河水系、海河水系的交汇地带，隋唐时期重点建设的隋唐大运河以此作为重要枢纽和通往全国各地的水陆交通的中转站，因此这里形成了音乐元素多元、品种丰富、繁荣兴盛的文化氛围。虽然元、明、清以来，国家政治中心的转移在一定程度影响了这一地区的发展，但是作为全国四大名镇之一的朱仙镇、全国药材集散地之一的许昌禹州都是明清以来蓬勃发展起来的商贸中心，因此该区域繁荣的经济和民间音乐都在中国历史的发展中写下了浓重的一笔。

早在清初康熙年间，该地区即出现了有关锣戏演出活动的记载。最早见到的记述锣戏的文献是民国七年编修的《河阴县志》。其中有清康熙十八年（1679）在任知县岑鹤所写的《劝俭说》。这篇文章中提及的河阴县即是现在郑州西北、黄河南岸一带地区。另据《许昌戏曲志》记载，康熙二十九年（1690），锣戏已从周口沈丘县传播至许州地区，时任郾城知县的蔡珠因还因“锣戏俚鄙淫秽，恶少年趋之若狂”要求禁逐它。在该年编修的《上蔡县志》卷之一《地舆志》中附有知县杨廷望的《禁戏详文》，其中明确提到了对于锣戏的禁逐。

到了清雍正时期（1723—1735），“邓县燕店锣戏班教师，绰号‘黑狗’，原在许昌一带唱锣卷戏，因参加白莲教而遭追捕方隐身邓邑，以教戏谋生”。也正是在这一时期，两河总督田文镜连续三次发出对锣戏的禁逐奏章。这足以看出锣戏在当时的兴盛程度和形成的“煽动式”影响。

清乾隆十年（1745）编修的《杞县志》对该地民众好演锣戏也有明确的记载。清乾隆十八年间（1753）编修的《郾城县志•风俗》中记载“赛神招梨园，其名啰戏者，最俚鄙淫秽，民间尤尚之”，“或一村不

能演啰戏，众皆鄙之，村人亦自以为耻”。此外，脱稿于清乾隆四十二年间（1777）李绿园的《歧路灯》也对当时开封本地的戏曲活动有描写和记录，且明确提到“因此又想起了一个民间戏班，叫做梆罗卷，戏旦是个乡间有名的‘鹁鸽蛋’”。由此可见梆子、锣卷戏于乾隆年间在该地区的生存样态。

此外，清乾隆末年前后，还出现了许昌*陵县马庄的锣戏班。该班初期为竹马、旱船表演，均以地摊形式活动，后登台演出。

嘉庆至道光这一时期内，由于缺乏记载，至今尚未发现有关锣戏班社建立和演出的任何记载。到清咸丰年间，出现了以临颍县、襄城县双庙乡和西华县七里仓为代表的一批锣戏班。其中七里仓锣戏班的会首是何东方。他本人热爱戏曲，对于锣戏班非常支持，因此使其能够长期稳定发展，并于民国五年（1916）达到鼎盛，演出活动更是持续到1949年后。此外，该地区还于光绪年间出现了漯河舞阳县御店的锣戏班，和由叶县县衙班房中的二快班组织的锣戏班。

民国初期，戏曲在许昌仍保持着清代之盛势。据《许昌县志》记载，民国十一年（1922）传统戏曲仍是进行民众教化的一种非常重要且必要的手段。当时，仅官府的行政机构就蓄养着多种戏曲班社，其中包括衙署东壮、南壮、快马、皂隶四班所养的大油梆，吏、户、礼、兵、刑、工六房所养的南阳调，兵快（即捕役）所养的锣戏和四隅所养的汉调二黄。在民众中还存在着清朝咸丰年间由襄城县双庙乡常贾村贾长庚的父辈们从临颍县引进的锣戏班。这个班社在1921至1931年间发展并达到兴盛。据艺人回忆，当时全社共27人，社首是贾大狗，演唱者17人，主要行当是红脸、生角和旦角。许昌*陵县也出现了由张桥镇北大王庄一户富绅组建的锣戏窝班，该班是*陵县最早、也是规模最大的锣戏戏班。此外还有平顶山宝丰县商酒务村于民国八年（1919）出现过锣戏的演出，和民国十五年（1926）平顶山叶县原县衙皂班锣戏因得不到地方豪绅支持而奔赴黄河北谋生的情况，自此以后该地再无锣戏班社。

随着日寇侵华战争的全面展开，大部分地区相继沦陷的局面使包括锣戏在内的许多剧团解散、剧种发展停滞，但在时局好转之初，戏班又像雨后春笋般遍地发芽，包括既有班社的复演和民国三十三年（1944）*陵县张桥大王庄锣戏窝班的成立，通许、尉氏锣戏艺人也前来搭班，直到民国末才解散，但许昌城内仍有锣戏班。

1949年后，锣戏在许昌、开封等豫中一带仍有业余戏班演唱，如尉氏县的蒋沟锣戏班、牖川锣戏班、韩集锣戏班，通许县的赫庄锣戏班、朱庄锣戏班。上述各班同属一个师承系统，均由尉氏县锣戏老艺人张宝银、付广先传授。1954年冬，郭群由*陵县大王庄村锣戏窝班到彭店马庄村锣戏班传艺。1955年冬，*陵县彭店乡马庄锣戏班首次登台演出。1979年秋，*陵县马庄锣戏剧团还应邀到尉氏洧川剧院售票演出。 1962年，许昌专区文化局特邀锣戏老艺人张保银组织锣戏培训班，抢救锣戏，但因师资缺乏、资料不足而停办。1979年，*陵县马庄又一次恢复锣戏班，但不久又终止。此外，20世纪八九十年代开封的赫庄、蒋沟两班锣戏还在坚持演出，他们常于通许、尉氏、*陵、长葛、许昌等交界地区的部分村庄演出。虽然许昌双庙乡的锣戏班在戏曲音乐集成资料收集与撰写期间已经停止了演出，但还有部分老艺人健在。集成编撰过程中，双庙乡常贾村的贾发成、贾延杰、贾臣州、贾鸣庚四位老艺人的追述为戏曲集成工作者的资料整理提供了重要线索。可惜的是，目前这四人均已故去。

三、以驻马店、南阳为中心的豫南地区

有关锣戏具体流入驻马店、南阳地区的时间，尚未发现文献资料。但根据该地区老艺人口耳相传的情况来看，锣戏并非本地所孕育，而是从外地传入之后进一步发展壮大的，即在清初开封、商丘、濮阳一带的锣戏兴盛之时，它受到了以河南巡抚田文镜为代表的一批文人、官员的口诛笔伐，从而在康熙年间颁布的多条禁止锣戏演出的通令中四散流

布，以远离省城的地区作为避难之所，并在各地扎下根来。豫南地区的锣卷戏即是锣戏艺人携女带儿来到汝南县城楚铺、上蔡县黄埠一带，栖身于当地卷戏班里而逐渐形成的。

豫南地区悠久深厚的经济、文化底蕴，以及明清以来便利、发达的河运交通，为包括锣戏在内的多种戏曲样式在这一地区的扎根和发展打下了良好的基础。

论其沿革，驻马店地区应以名城古郡汝南为基本核心，它春秋属蔡，战国归楚，汉高祖三年（前204）置汝南郡，辖37县。元代，西平人李好古就以杂剧《张生煮海》登上文坛。他一生创作出杂剧三种，其中尤以《张生煮海》为世人所称道，至今盛演不衰。到明代，更有明成祖第七子朱涧（秀怀王）在汝南相沿11世。当今犹存怀府街、王府门、娘娘巷等遗址。由于藩王的存在，汝南王府自明代就设有乐户。至清代，该地区所置之汝宁府为河南八府之一。汝宁府大学设乐舞生64人，人数最多时竟达128人。民间的音乐活动也异常繁盛。据明万历年间兵部尚书邑人赵贤所写的《南海观音阁》碑文可知，当时已形成小南海“潮海盛会”，会期在每年的农历二月十九。民间传有“南海观音寺，二月逢古会，场中跑马上刀山，四个角里四台戏”的民谣。当时，吏部天官李本固（邑人）称道“南辕北辙会蔡州，四方歌舞闹汝宁”。各类资料说明，驻马店地区当时已不只有一个剧种了，如锣戏、卷戏已开始在该区域内的汝南、上蔡、遂平三县扎根且日趋繁盛。

清雍正元年（1723）改真阳为正阳，广开豫州豫南五县的官路，南北文化交流尤为频繁，外地剧种逐步流入汝淮并生根发芽。

豫南的另一重要地区则是自古以来沟通南北文化的南阳。南阳又称宛城，南召猿人、西峡县淅川下寺文化遗址、汉画像石刻等一系列重要文物的出土有力地证明了该地区悠久的历史和深厚的文化底蕴。西周时为申、吕之国，战国时为韩、楚之地。后楚灭申、吕之后始建宛邑。秦昭王三十年（前277）设南阳郡。该地区是联通长安与南方诸省的孔道

之地，因此这块宝地也成为历代兵家必争的军事要地。这不仅可以从以三国时期的战宛城、唐玄宗天宝年间的南阳保卫战和南宋绍兴年间的岳飞收复襄邓之战为代表的著名战役中体现出来，直到近代，南阳依然是国共两党都特别重视的地区，均向这一地区部署了较重的兵力，以进一步加强自身征占中原的实力。南阳解放之后，《中原我军解放南阳》这一千古雄文使南阳军事重地的战略地位得到了充分的彰显。

南阳的商业传统深厚，早在春秋末年就出现了南阳人藩篱弃官经商的佳话。他还提出了一系列商业经营理念和方法，创立商业运筹学、价格学及循环论，成为商业文化的鼻祖，后世称之为“商圣”。南阳在西汉时就商遍天下，富冠海内，为全国六大都会之一。元明清以来，特别是明清时期，由于其境内有汉水的三条重要支流——唐河、白河、丹江的穿越，形成了南阳北通汝颍、南达江汉的有利地理位置。再加上其周边以北面伊洛平原、东北华北平原、东面及南面江淮平原为代表的农业、经济作物盛产区的分布，丰富的土特产、大批手工作坊和近代商品经济萌芽等多方面有利条件的支撑，以及嘉庆以后京杭大运河的断航和海运的长期禁止，汉江成为南北经济、文化最重要的纽带，使南阳地区成为南北贸易最重要的开展场所和商品的交换地，成为码头、渡口高度密集之地，是南北文化碰撞、交流、融合最鲜明的区域，也成为锣戏、卷戏扎根和生长以至“携手”发展的良好温床。

据上蔡、汝南、西平、遂平等县锣戏业余剧团老艺人世传口碑，明崇祯末年，李自成的起义军攻打北京路过此地时，即有锣卷戏。虽然历经明末清初一段时期的动荡，但锣卷戏并未因此而湮灭，而是在康乾盛世之初就已发展起来，以致上蔡县令杨廷望在清康熙二十六年（1687）就发布了“一切清戏、罗腔，尽行驱逐”的禁戏告示。但是，民间音乐顽强的生命力并不是统治阶级的命令所能彻底遏制的。据邓州锣卷戏艺人说，清雍正年间，邓县城东南的燕店有个名叫“黑狗”的人曾在许昌以南唱锣卷戏，因为参加白莲教而遭追捕。他回邓县后，在城南50里的构林关教了个锣卷戏班，邓县始有此剧种。

之后该地区锣卷戏的发展情况没有任何记载。直到同治年间，相关的信息才开始出现。其中包括同治初年，汝南城西戴堂因一锣戏艺人的传授而始有锣戏，并与既有的卷戏同台演出，后逐渐发展成锣卷戏；上蔡黄埠一带的锣戏班与卷戏班也开始同台演出；清同治九年（1870）遂平县和兴乡周坡，开办一个锣卷戏笛子班；咸丰六年（1856）汝南楚铺赵魁元兴办锣戏班；光绪年间由遂平县张台街南四里王庄的雷青兰组织的锣戏班；光绪十七年（1891）由遂平县阳丰街黄林（艺人）组织的锣卷戏班；光绪二十九年（1903），确山县胡庙乡叶庄、小王楼成立的锣戏班；光绪三十二年（1906），西平县巩庄锣卷戏班成立。这一时期，南阳的镇平县、内乡县和唐河县也纷纷出现锣卷戏的班社和演出活动。

清末民初，河南梆子和越调从锣戏、卷戏等其他兄弟剧种中急速吸收营养，进步很大，发展很快。锣戏、卷戏为了维护自己的阵地，一方面宣扬自己是一切戏曲之祖，靠正宗之势压人；另一方面邀请遂平、上蔡、西平、临颍等县的锣戏、卷戏艺人荟萃一台共同与外剧种对戏，但每比皆败。在这种情况下，他们不得不采用“卷、锣、梆三下汤”的特殊演出形式。“三下汤”的表现形式有三：一是在一个剧目中同时用卷、锣、梆三种曲调。如《宋世杰告状》一剧是由五本构成的连台戏，一本唱卷戏，二本唱锣戏，三本开始同时唱卷、锣、梆。二是在一个剧目中，甲唱卷戏，乙唱锣戏，丙唱梆子戏。如《赵匡胤下河东》一剧，除一人唱梆子腔，其余演员均唱卷、锣戏。三是在一个剧目的同一个角中，既唱卷、锣戏，又唱梆子戏。例如民国二十七年（1938）姚湾村郑发亮在《秦三伐苏门》一戏中饰秦三，就是唱三个剧种的板式。即使是这样，锣戏还是未能在与梆剧、越调和其他剧种的竞争中取胜，阵地越来越小。最后，不少卷戏、锣戏艺人也不得不改行唱梆子戏。

另据汝南九十多岁的老人宋国恩回忆，清宣统元年（1909），汝宁府为庆祝溥仪登基，在府前街唱十台大戏。剧种不一，热闹非凡。其

中包括：锣卷戏、梆子戏、越调、二夹弦、反调、汉二簧、南阳梆子等。民国二年（1913），遂平县文城乡钢常楼马本东创办锣卷戏班。民国七年（1918）汝南姚湾锣戏班进城在城隍庙戏台演出。

上述地区的锣卷戏班社，主要立足本地，自娱自乐。逢年过节在一些灯会、春会和富豪之家的喜庆宴会上表演。但也有个别班社，如西平县巩庄班、遂平县的周坡班、阳奉班，前往商水、叶县和附近县乡的集镇进行交流演出，以同驻马店和南阳的艺人相互结合、共同演出为主要形式。

此外，民国年间还有周边地区的锣卷戏班流入驻马店、南阳一带。其中，民国初年由嵩山流入石桥的梆锣卷戏班即属其一。该班只有二十余人，衣箱不佳，无弦乐，只有打击乐和唢呐伴奏，流入石桥后有石桥祖始社社首王殿元接管操办。该班的演出剧目包括《荆轲刺秦》《斩杨凡》等。后因艺人思乡返家而停办，演员姓氏无考。还有1920年左右由方城、叶县一带流入该地区的锣戏班。

由于锣戏这一剧种守旧不前、节奏缓慢、过分冗长粗狂，加之它不善于学习和吸收兄弟剧种的优长，故而早在清末民初已逐渐走向衰颓。新中国成立以后，虽然尚存的一些锣戏老艺人，进行了顽强的固守和拼搏，甚至到1982年仍有一些锣戏的坚守者，如西平的李荣太、汝南的郑志武、遂平的于玉山等，携手去南阳地区邓县教戏传艺，但最终还是没有扭转锣戏危亡的局面。

第四章　锣戏艺术构成及特征——音乐

剧种的本质特征在于其音乐，本章即从“伴奏乐器与器乐”“唱腔音乐及其结构形态”两个方面着手，全面、具体地梳理锣戏的音乐形态特征。

第一节 伴奏乐器与器乐

锣戏是流布于河南全境及与之接壤的冀南、晋南和鲁西南等地区的一个剧种。虽流布地域较广，但不同地域的锣戏所使用的伴奏乐器却基本保持一致。

锣戏的伴奏乐器和其他剧种一样，也被称为“文武场面”，即包括“文场”和“武场”两个部分。



邓州锣卷戏剧团文武场（赵君拍摄、提供）



内黄县李官寨村锣戏剧团文武场（赵君拍摄、提供）

一、文场乐器

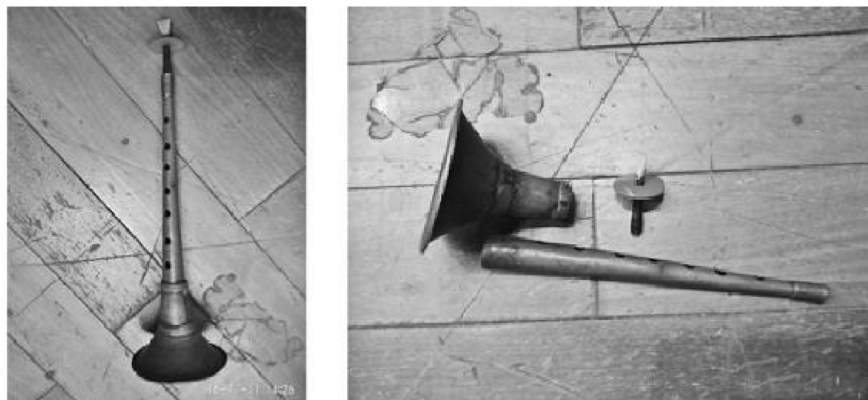


滑县万古镇锣戏剧团使用的大笛（肖随普提供）

1.大笛：中音唢呐的一种，锣戏的主奏乐器。它主要由芦苇笛哨、木质管身和铜质音碗三部分构成。其调高并不统一，因地区不同而略有差异。粗略划分，黄河以北锣戏班所用大笛的管身稍短，而黄河以南锣戏班所用大笛的管身稍长，因此前者比后者调高一些。

2.锡笛：通体为锡质的小唢呐。目前所见的锡笛主要包含两种形制。第一种是音碗与管身可以拆分。第二种是音碗与管身连成一体，不

可拆分。据记载第二种是卷戏的主奏乐器，由此可以看出锣戏与卷戏在发展过程中合流的端倪。

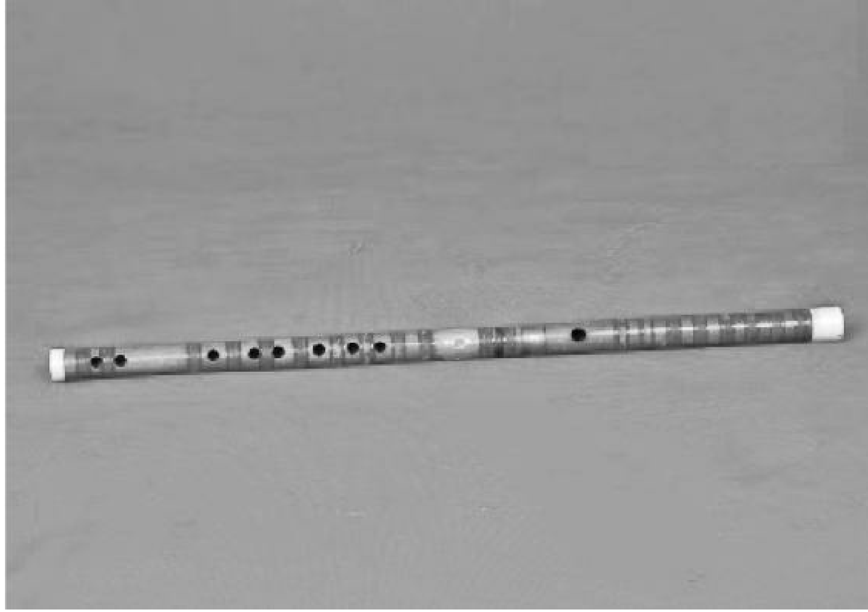


锣戏主奏乐器锡笛（赵君拍摄、提供）

3.笙：锣戏使用的是普通的14管方笙。在锣戏的传统伴奏中，一般同时使用两盘笙。但由于人员问题，现在通常仅使用一盘。



锣戏使用的笙（肖随普提供）



滑县万古镇锣戏剧团使用的竹笛（肖随普提供）

4。竹笛：锣戏艺人也将此种乐器称为横笛。锣戏使用的竹笛是通用的六孔竹笛，其中第三孔作“1”。在演奏中与大笛吹奏同一旋律，起到为大笛润色的作用。

在锣戏的传统乐队中，还使用“尖子号”和“海螺”这两种吹奏乐器。由于不能演奏稳定且完整的音阶，这两种乐器仅用于烘托戏剧性气氛。尖子号为铜制吹奏乐器，长约120c m，细长的管身分为两截，不用时可套叠起来以缩短长度。顶端为一铜制号嘴，下端为一铜制的碗部。吹奏时，演奏者通过改变气息强弱从而吹奏出号管的基音以及其上方三度泛音快速交替而形成的震音。尖子号具有很强的穿透力，再加上浑厚的音色，因此能营造出大将出征、战马嘶鸣的威风气势。锣戏剧团通常使用两支尖子号，有时也可多达四支。它常由戏班的箱倌或后台演员兼奏。



锣戏特色吹奏乐器尖子号（赵君拍摄、提供）

据老艺人讲，传统锣戏还使用一种叫做海螺的吹奏乐器，吹奏方法与尖子号类似。该乐器能产生较低沉和宽广的音响，往往为烘托特定艺术氛围而用。传统戏班多使用两只或多只海螺，由后台演员兼奏，但近些年已不再使用。

二、武场乐器

锣戏武场的乐器除堂鼓、单皮鼓和手板之外，还包括各种铜器类打击乐器。铜器类打击乐器又可分为“大铜器”（又称“四大扇”）和“小铜器”两种。大铜器包括大锣、大镲、大铙，小铜器则包括小锣、手镲等，与现在豫剧、曲剧等剧种所用的铜器相同。



内黄县李官寨村 锣戏剧团大铙、小锣、大镲（赵君拍摄、提供）

在锣戏的演出中，一般文官、生角、旦角上场时只使用小铜器；武官、大将、净角等出场以及升帐、战争等场面中，则同时使用大小铜器，再加上数支尖子号和海螺一起吹奏，颇有杀声震天、惊天动地之威势。在大小铜器同时使用时，一般大铜器由乐队人员演奏，小铜器由不上场的演员演奏。当大小铜器交替使用时，则由乐队人员兼奏。

根据上述乐器的分类原则，锣戏乐器所演奏的器乐曲被分为曲牌音乐和打击乐两大部分。

三、文场乐曲

锣戏的曲牌音乐根据演奏乐器的不同又有进一步的分类，主要包括大笛曲牌和合奏曲牌。大笛曲牌主要包括【开门】【小开门】【小花园】【上马牌】【下马牌】【饮酒牌】【三眼枪】【报龙泽】【点将响】【苦中乐】【寒冰曲】【尾声】【三节尾声】【慢欠场】【快欠场】【唢呐皮】等。合奏类曲牌主要由三弦、笙、二胡、横笛等乐器合奏，除演奏上述大笛曲牌外，还包括【游场】【普天乐】【柳青娘】【工开门】【尺开门】【慢开门】【水画眉】【工尺上】【四合四】

【肚疼歌】【哭啰嗦】等。其中，【游场】常用于开场，【普天乐】常用于行军战争场景，【柳青娘】常用于兵马操练，【肚疼歌】用于离别一类的悲痛情绪，【哭啰嗦】则用于情绪激越之时。部分曲牌分别参见如下两个谱例：

【开 门】

1=G　（大筒牌子曲）　[illegible] 演奏

23 7 6·5 | 656 6 3 5 | 61 65 35 32 |

1·6 35 32 | 1·2 32 12 | 3 — 61 65 |

35 32 16 12 | 3 — 1 6 | 5 63 53 55 |

56 11 61 65 | 35 32 16 12 | 3·2 3 2 |

7 6 5·6 | 3·2 32 3 | 35 63 53 55 |

35 63 53 55 | 23 55 35 32 | 1 6 1·3 |

23 21 6·5 | 65 6 6 3 5 | 61 65 35 32 |

前♩=后♪

2/4 1 12 | 16 112 | 33 35 | 332 12 | 3 — | 76 5 |

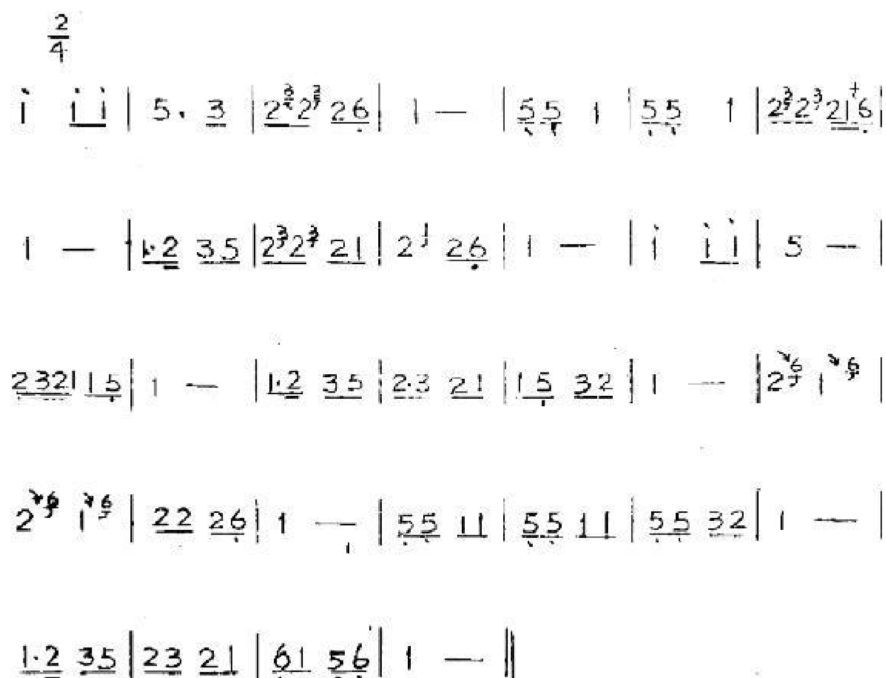
56 7276 | 5 5 6 | 1· 3 | 23 1 | 1 26 | 22 35 |

6·6 | 776 567 | 6 7276 | 5 5 6 | 16 11 | 65 323 |

渐慢

553 235 | 51 65 | 35 12 | 31 65 | 35 12 | 5 3· ||

游场



四、武场乐曲

锣戏打击乐类的锣鼓经较为丰富，主要包括【大开台】【小开台】【大催头】【小催头】【大滚头】【小滚头】【快长锤】【慢长锤】【重头】【回头】【二击头】【四击头】【隔楼青】【紧急风】【串锤】【呼雷炮】【马锣点】【五顶锤】【叫头】【马荡】【干板亮】【垛头】【猪八戒吃西瓜】【闹天宫】【水底鱼】等多种。部分锣鼓经参见如下谱例：

大 开 台

2/4

(一)

念音	嗆 — 崩 崩嘟 —	荒 哄哄哄哄哄 哄 哄 哄 哄 / 崩 登 嘟 —
大锣	70L	X 70L
小锣	70L	X 70L
钹	70L	X XX X —
大叉	70L	X 70L
大铙	70L	X X X X X X X X X X
尖子号	X —	X —

慢起 渐快

荒 哄	荒 哄	荒 —	崩 登	荒 —
X —	X —	X —	0 0	X —
XX XX	XX XX	X	0 0	X —
X X	X X	X	0 0	X —
0 X	0 X	X	0 0	X —
X X	X X	X	0 0	X —
0 0	0 0	0 0	0 0	X —

荒 — | 荒 — ‖: 哄 荒 | 哄 荒 | 衣 哄 | 荒 — :‖ 哄 哄 | 衣 哄 |

衣 哄 | 荒 — | 哄 哄 | 衣 哄 | 衣 0 | 荒 — | 荒 — | 哄 荒 | 衣 哄 |

荒 — | 荒 — | 廾荒 哄 哄 哄 哄 哄 哄 哄 哄 | 荒 荒 | 哄 哄 |

衣荒 衣哄	荒 —	哄 荒	哄 荒	哄荒 衣哄	荒 —
X X	X —	O X	O X	X X	X —
X X X	X —	X X	X X	X X X	X —
X X X	X —	X X	X X	X X X	X —
X X	X —	O X	O X	X X X	X —
X X	X —	X X	X X	X X X	X —
X —	X —	X —	X —	X —	X —

哄 哄	衣 哄	衣 哄	荒 —	哄 哄	衣 哄
O O	O O	O O	X —	O O	O O
X X	X X	X X	X —	X X	X X
X —	X —	X —	X —	X X	X X
O O	X —	O O	X —	O O	O O
X X	X X	X X	X —	X X	X X
O O	O O	O O	O O	O O	O O

衣 O	荒 O	哄 O	荒 O	哄 O	荒 —
O O	X O	O O	X O	O O	X —
X O	X O	X O	X O	X O	X —
X O	X O	X O	X O	X O	X —
O O	X O	O O	X O	O O	X —
X O	X O	X O	X O	X O	X —
O O	O O	O O	O O	O O	O O

哄	哄	又	哄	衣	哄	荒	—	哄	哄	衣	哄
o	o	o	o	o	o	x	—	o	o	o	o
x	x	x	x	x	x	x	—	x	x	x	x
x	—	x	—	x	—	x	—	x	x	x	x
o	o	x	—	o	o	x	—	o	o	o	o
x	x	x	x	x	x	x	—	x	x	x	x
o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o

衣	o	荒	o	哄	o	荒	o	哄	o	荒	—
o	o	x	o	o	o	x	o	o	o	x	—
x	o	x	o	x	o	x	o	x	o	x	—
x	o	x	o	x	o	x	o	x	o	x	—
o	o	x	o	o	o	x	o	o	o	x	—
x	o	x	o	x	o	x	o	x	o	x	—
o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	

哄	哄	衣	哄	荒、	哄	哄	哄	荒、	哄	荒	哄
o	o	o	o	x	—	o	o	x	—	x	—
x	x	x	x	x、	x	x	x	x、	x	x	x
x	x	x	x	x、	x	x	x	x、	x	x	x
x	x	x	x	x、	x	x	x	x、	x	x	x
x	x	x	x	x、	x	x	x	x、	x	x	x
o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o

荒	—	哄	0	荒	台	台	台	荒	—	哄	哄
x	—	0	0	x	—	0	0	x	—	0	0
x	—	x	0	x	x	x	x	x	—	x	x
x	—	x	0	x	x	x	x	x	—	x	x
x	—	x	0	0	0	0	0	x	—	x	x
x	—	x	0	0	0	0	0	x	—	x	x
0	0	0	0	x	—	x	—	x	—	x	—

荒	—	荒	0	荒	—	荒	—	哄	荒	叔	哄
x	—	x	0	x	—	x	—	0	x	x	0
x	—	x	0	x	—	x	—	x	x	x	x
x	—	x	0	x	—	x	—	x	x	x	x
x	—	x	0	x	—	x	—	0	x	x	x
x	—	x	0	x	—	x	—	x	x	x	x
x	—	0	0	0	0	0	—	x	—	x	—

荒	—	哄	荒	叔	哄	荒	—	崩	登	嘟	—	荒	—
x	—	0	x	x	0	x	—	0	0	0	0	x	—
x	—	x	x	x	x	x	—	0	0	0	0	x	—
x	—	x	x	x	x	x	—	0	0	0	0	x	—
x	—	0	x	x	x	x	—	0	0	0	0	x	—
x	—	x	x	x	x	x	—	0	0	0	0	x	—
0	0	0	0	0	0	0	<	<	—	x	—	x	—

（浦县万古镇戏剧团乐队演奏）

第二节 唱腔音乐及其结构形态

戏曲的唱腔根据组织形式的不同主要分为两种类型：曲牌体和板腔体。前者是指特定剧种的唱腔以若干支长短句组成的曲牌为结构基础，并以多种不同曲牌的连缀作为表情达意的基本手段。后者是以整齐对称的上下句为结构基础，以各种板式的对比、变化作为抒情和叙事的基本手段。

锣戏的唱腔结构属于以曲牌体结构形式为基础、兼含板式变化因素的形式。根据使用频率的不同进行划分，其中【耍孩儿】类曲牌是使用频率最高的一类，该剧种大部分剧目的唱腔音乐均由这一曲牌通过反复及变化发展而成。其他曲牌则是此类曲牌的有益补充，其中既有长短句式的【山坡羊】【清江引】【西江月】等，也有整齐句式的、具有鲜明板腔体音乐特征的【调子】【山坡羊】【赞子】【哭捻】【西江月】【高腔】【干板令】【呱嗒嘴】【扑灯蛾】等。它们在丰富锣戏的音乐结构形式、旋律形态以及体现戏曲的戏剧性因素方面均发挥重要的补充作用。

【耍孩儿】是在中国传统音乐中被广泛采用的一支曲牌。笔者通过分析发现，它最早出现于宋代诸宫调之中，此后始终没有淡出传统音乐发展的“苑囿”。通过长期的发展，该曲牌共形成北曲类型【耍孩儿】、南曲类型【耍孩儿】及俗曲类型【耍孩儿】三种。其中前两者主要由昆曲传承和保存，第三种类型的【耍孩儿】广泛存现于明清以来的民间歌曲、歌舞、曲艺、戏曲及器乐等多种民间音乐体裁，尤其在曲艺、戏曲中的使用率很高。在上述民间音乐体裁中，俗曲类型的【耍孩儿】又常被称为【娃娃】【娃子】等。锣戏使用的正是俗曲类型的【耍孩儿】。

河南省境内的锣戏对于该曲牌的称谓存在着地区差异。黄河以北习称其为【娃娃】，而黄河以南称其为【耍孩儿】。

俗曲类型【耍孩儿】的基本且最稳定的特点主要体现在唱词格律方面。其唱词定格为八句，前两个六字句必须是“三字＋三字”的词格，第三至第六句，是四个“四字＋三字”词格的七字句，而最后的两个七字句则必是“三字＋四字”的词格程式。此八句唱词分为三组，其中第一组包含前三句，为“两上一下”句式；第二组亦包含三句，为“一上两下”句式；最后一组包含两句，由一个上下对仗句构成。此外，第四句和第七句尾字必须跳韵，亦称为翘辙。同一剧种或不同剧种的俗曲类型【耍孩儿】曲牌在速度、板式、旋法方面也会有较大的差异，但其词格的稳定性却是突出的，这是该曲牌区别于其他曲牌的重要特征。以下，笔者将根据锣戏在河南省内形成的三个地域性流派为例，具体呈现锣戏唱腔音乐的形态特征。

一、豫中锣戏唱腔的音乐特征

豫中锣戏主要是以隶属于开封市的通许、尉氏两县，以及与这两县接壤的许昌市所辖之襄城县和漯河的部分地区为主要流布地域。目前许昌、漯河的锣戏几近消亡，而开封地区的锣戏已无完整班社。因此，笔者主要以《中国戏曲音乐集成•河南卷》及相关油印资料为据，分析【耍孩儿】及其他曲牌的音乐特征。

该锣戏流派的唱腔主要是以【耍孩儿】为主，同时还包含【山坡羊】【调子】【赞子】【呱嗒嘴】等其他少数曲牌或唱段。豫中锣戏的【耍孩儿】虽原为曲牌，与八句三段体的俗曲类型的【耍孩儿】具有相同的文辞格律，但在其发展过程中已衍生出多种变体，而且已经初步具有了板腔体的特征。从板式特征来看，该流派的锣戏主要包括四类：一是一眼板类：以2/4节拍记谱，又根据速度的不同分为【二板】【四板】两种；二是无眼板类：以1/4节拍记谱，以【花流水】为典型代

表；三是散板类：以无板无眼的自由板式记谱，主要包括【武耍孩儿】【小耍孩儿】【撅尾巴吼】【砍头撅】四种变体；四是综合板类：在一个【耍孩儿】曲牌之中综合使用上述两种或两种以上的板式，主要包括【拐头钉】【胡里炮】。

一眼板类的【耍孩儿】，其中的【二板】和豫南、豫北地区的【耍孩儿】均存在相类似的板式，易于进行三种流派之间的比较，因此，笔者首先梳理其落音及板拍的示意图。参见如下图示：

引子:1　　散板

第 一乐段

第一句:2\4　5　+小(5)　+1　+大(1)　散板　板板

第二句:2\4　5　+小(2)　+1　+小(1)　板眼　板板

第三句:2\4　1　+小(5)　+1　+小(1)　板眼　板板

第二乐段

第四句:2\4　2　+小(5)　+1　+大(1)　板眼　眼眼

第五句:2\4　5　+小(5)　+1　+小(1)　板板　板板

第六句:2\4　2　+小(5)　+1　+大(1)　板板　板板

第二乐段

第七句:2\4　3　+无　+1　+小(1)　板板　眼板

第八句:2\4　1　+小(5)　+1　+尾(1)　板眼　散板

豫中锣戏【二板】落音及板拍特征图示②

该【二板】包含引子和八句唱腔。虽然不属于句数众多的大型曲牌，但通过大过门、小过门以及拖腔的频繁使用，已具有相当规模。通过分析可以看出，与唱腔旋律相比，器乐伴奏不论是引子还是大、小过门均具有更突出的稳定性。它们如同【二板】音乐的架构，框定并彰显出其独具的特征，唱腔在稳定之中更富有变化，以适应演唱不同唱词、

表现丰富情感的实际需要。

通过分析【二板】的引子、大过门和小过门可以看出，大过门是该曲牌器乐伴奏的核心旋律，引子是以散板形式演奏大过门最后几小节形成的，小过门是截取大过门最后六小节形成的。【二板】大过门是引子和小过门的“源泉”，具体旋律参见如下谱例：

豫中锣戏【二板】大过门

由于引子、大过门和小过门的上述关系，所以三者不论是在句末落音还是句尾核心腔调方面，均体现出鲜明的统一性。其中，“宫音”“1”在该【二板】中居于重要核心地位，围绕它形成的“5321”及其变形“53.2. 1.”旋律进行框架频频出现，尤其是在每一句后一唱腔中，几乎全用这一种旋法结束乐句，因此该旋律进行形式可被视为豫中锣戏【二板】的“核心性乐音进行模式”，在此笔者仅以该曲牌的第一乐句为例呈现其音乐形态特征。参见如下谱例：

豫中锣戏【二板】第一句唱腔

【二板】

（选自《武信盗马》中秦琼【生】唱段）



【四板】是【二板】的一种变体形式，这主要体现在该曲牌唱腔也是以强调“5321”这一核心性乐音进行模式为主，尤其是在唱句的末尾处，因此该【四板】和【二板】相同，均为宫调式。此外，二者大过门的篇幅和旋律基本一致，因此二者实为同一原形的不同变化形式。二者的不同主要体现在：首先【四板】速度比【二板】更快，其次是经常出现将【二板】旋律翻高五度或八度的发展手法，从而使音乐显得更加挺拔与明亮，更加适于表现剧中人物情绪激昂的部分。以下梳理【四板】落音及板拍的示意图。参见如下图示：
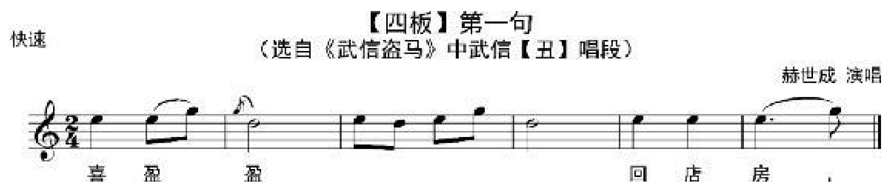
引子：1					散板	
			第一乐段			
第一句：2\4	2̇	＋小（2̇）	＋3̇	＋大（1̇）	板板	板板
第二句：2\4	1̇	＋小（2̇）	＋5̇	＋小（1̇）	板板	板板
第三句：2\4	5	＋小（1̇）	＋1̇	＋大（1̇）	板眼	板眼
			第二乐段			
第四句：2\4	5	＋小（1̇）	＋1	＋大（1̇）	板眼	板板
第五句：2\4	6	＋小（5）	＋3	＋小（1̇）	板板	板板
第六句：2\4	1	＋小（1̇）	＋1	＋大（1̇）	板眼	板板
			第三乐段			
第七句：2\4	6	＋小（5）	＋3	＋小（1̇）	板板	板眼
第八句：2\4	5	＋小（1̇）	＋5	＋尾（1̇、5）	板板	板眼

豫中锣戏【四板】落音及板拍特征图示[1]

笔者在此仅以【四板】第一句为例呈现其音乐形态特征。参见如下

谱例：
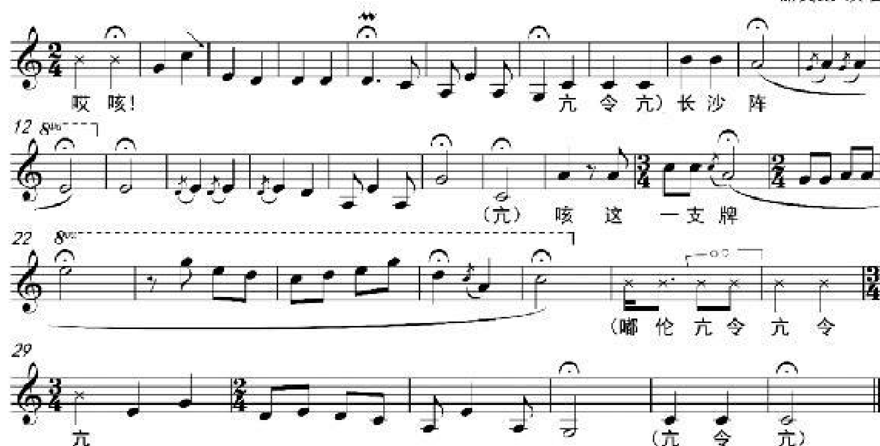
豫中锣戏【四板】第一句唱腔



散板类的【耍孩儿】以【武耍孩儿】为典型代表。其引子、过门和每一乐句结尾处的乐音进行模式均体现了【二板】【四板】的特征，即均强调“5 321”的乐音进行，特别是在乐句、乐段结束部分，例如第三、第六、第八句之中。而在乐段内，特别是乐句起始部分，更多体现的是由于散板类唱腔情绪的戏剧性变化而引起的灵活处理，使唱腔统一之中富于变化。【武耍孩儿】常见乐音进行方式还有两种类型：第一种是“1.61.”，第二种是“1.65”。其中第一种乐音进行模式又可进一步简化为“1.61.”或“61.”，而第二种模式又可以简化为“1.65”或“65”。

此外，不同行当之间，【武耍孩儿】在第一、第三、第四、第六、第八句的句末拖腔中存在不同之处，旦行与净行之中的“红脸”往往在上述位置采取翻高八度的演唱方式，而净行之中的“黑脸”则在整个曲牌的演唱过程中不使用此种唱法。由于此类【耍孩儿】在引子、大过门中存在高度的相似性，笔者就不再一一举例，仅以一个引子作为实例。参见如下谱例：

红脸【武耍孩儿】“引子”及第一句唱腔



与锣戏其他流派及所包含的【耍孩儿】曲牌一致，豫中锣戏的该曲牌通常在第一句、第三句、第四句、第六句之后使用大过门，而大过门的旋律往往和引子存在高度的相似性。因此，这里不再具体呈现【武耍孩儿】的大过门。而小过门的情形也几乎没有例外，是引子或大过门的片段性截取或呈现，而且往往是引子或大过门的最后几小节，与引子或大过门形成合尾的关系。

散板类的【耍孩儿】主要是以【武耍孩儿】为基础通过句数的变化而形成其他变体的。其中【小耍孩儿】是删去【武耍孩儿】的第四、五、六句，即第二词段或乐段，仅保留其第一、第三段（词段、乐段）形成的。【撅尾巴吼】是删去【武耍孩儿】的第二、三、四、五、六句而仅保留其第一、第七和第八句形成的。【砍头撅】是在【武耍孩儿】第一与第二句之间加入“诗”或“数板”形成的。由于各种变体在引子、过门的位置和旋法以及唱腔音乐形态特征方面均保持【武耍孩儿】的基本程式，此处不再一一叙述。

无眼板类【耍孩儿】变体以【花流水】为代表。该曲牌是在【四板】唱腔的基础上通过速度的进一步加快，板式的变化（由【四板】的一板一眼变为有板无眼）以及高八度甩腔的频繁运用而形成。由于上述音乐形态的特征，该曲牌在【四板】的基础上，音乐风格显得更加跌宕

起伏、欢快跳跃，极富戏剧性效果。

综合板类的【耍孩儿】并不是一种新的板式，主要是指在一支八句三段体的【耍孩儿】曲牌进行中，综合使用多种板式而形成的变体。其中【拐头钉】是指一种由演员在幕内演唱【武耍孩儿】起腔部分的形式。第一句在幕内唱完之后，由武场乐器演奏过门，之后再接【二板】或【四板】或【花流水】。如果武场乐器演奏的过门之后不转换板式，那就不能称其为【拐头钉】。【胡里炮】也属于这一类【耍孩儿】。其主要特征表现在前三句使用【花流水】或【四板】的唱腔和伴奏形式，之后即转入【武耍孩儿】。该变体形式主要用于花脸或黑头的唱腔，其他行当不用。

除【耍孩儿】之外，豫中的锣戏还包括【调子】【赞子】等齐言句式的曲牌，具有板腔变化体制音乐的特征。现以【二板调子】乐谱为例，呈现其音乐形态。参见如下谱例：

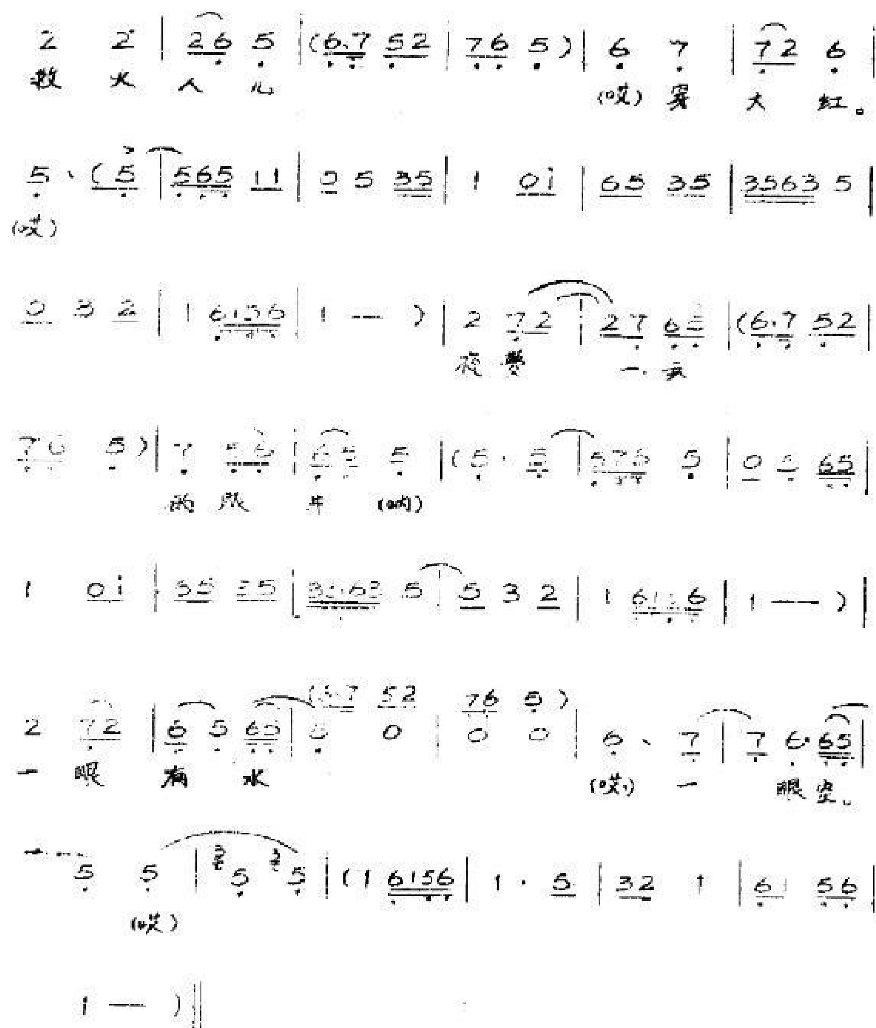
[二板吊子](调门)

选自《李存寿过河》李克用唱腔　　　　娄洲兴演唱

孤 家（哪）今 晚 哎 做 一 梦（哎 嗨 吧）

此 梦 做 得 真 是 凶。

夜 梦 全殿 失 了 火（哎）



二、豫北锣戏唱腔的音乐特征

豫北锣戏主要是以安阳市所辖的滑县、内黄两县和濮阳市所辖的范县、南乐县为发展中心，演出范围波及豫北的新乡、冀南的邯郸以及鲁西南的聊城等地区。目前，上述安阳及濮阳所辖的四县均有一个锣戏的业余班社存在，而冀南地区仅有个别老艺人在世，锣戏演出已无法展开，如若开戏需要从豫北地区邀请戏班。鲁西南地区已无老艺人和班社，基本不再有锣戏的观演活动。因此，笔者主要对于安阳和濮阳所辖四县的艺人进行走访，对该地区的锣戏进行录音和分析。该地区的锣戏和豫中锣戏一样，也主要是以【耍孩儿】为主，同时还包含【山坡羊】

【调子】【赞子】【西江月】【锯缸调】【呱嗒嘴】等其他少数曲牌与高腔音乐的痕迹。现分别从【耍孩儿】曲牌及齐言类曲牌入手，呈现该地区锣戏唱腔音乐的特征。

（一）【耍孩儿】曲牌

豫北锣戏的【耍孩儿】原为曲牌，与八句三段体的俗曲类型的【耍孩儿】具有相同的文辞格律，在发展过程中逐渐衍生出多种变体，而且已经初步具有了板腔体的特征。从板式特征来看，豫北锣戏包含的【耍孩儿】及其各种变体可以分成四类：一是散板类：以无板无眼的自由板式记谱，主要包括【武娃娃】一种；二是三眼板类：以4/4节拍记谱，主要包括【慢板娃娃】【大笛娃娃】【五钉锤娃娃】；三是一眼板类：以2/4节拍记谱，以【二板娃娃】为代表；四是无眼板类：以1/4节拍记谱，以【接板娃娃】为典型代表。

豫北【娃娃】与豫中该曲牌的最大不同之处在于，豫北存在一板三眼的【慢板娃娃】，而豫中地区不使用该板式。豫北地区的【慢板娃娃】在不同行当之间存在极其明显的程式性和稳定性，这一特征在各个行当的引子、大过门、小过门、每乐句的末乐逗核心性乐音进行模式和尾声等方面尤为显著。笔者现以《中国戏曲音乐集成•河南卷•锣戏音乐》之中的秦琼唱段为例，梳理其落音及板拍示意图。参见如下图示：

1＝♭F

引子：1					散板转一板三眼	
			第一乐段			
第一句：4\4	$\dot{2}$	一小($\dot{2}$)	＋$\dot{1}$	＋大($\dot{1}$)	板板	板头眼
第二句：4\4	$\dot{1}$	一小($\dot{1}$)	＋$\dot{1}$	＋小($\dot{1}$)	中眼中眼	中眼头眼
第三句：4\4	$\dot{2}$	小($\dot{2}$)	|$\dot{1}$	|小($\dot{1}$)	中眼中眼	板中眼
			第二乐段			
第四句：4\4	$\dot{2}$	一小($\dot{2}$)	＋$\dot{1}$	＋大($\dot{1}$)	中眼中眼	板中眼
第五句：4\4	$\dot{1}$	一小($\dot{1}$)	＋$\dot{1}$	＋小($\dot{1}$)	中眼头眼	中眼板
第六句：2\4	$\dot{2}$	小($\dot{2}$)	|$\dot{1}$	|大($\dot{1}$)转 2/4	中眼中眼	板中眼
			第三乐段			
第七句：2\4	$\dot{1}$	一小($\dot{1}$)	＋$\dot{1}$	＋小($\dot{1}$)	眼板	眼板
第八句：2\4	$\dot{1}$	一小($\dot{1}$)	＋$\dot{1}$转散板	＋小(5)	眼眼	散板

豫北【慢板娃娃】落音与板拍特征图示①

以上图示可以清晰地看出，【慢板娃娃】的一个突出特征是板式变化丰富，引子由散板转入一板三眼，曲牌的前五句一直使用一板三眼，第六句的唱腔及其中两个乐逗之间的小过门也使用一板三眼，而在唱腔乐句后的大过门中转入一板一眼。第三乐段的第七乐句以及第八乐句的前一部分使用一板一眼，在第二乐逗中转入散板并最终结束于散板。该曲牌的第二个特征是，第一乐句第一乐逗在唱完第一词逗的前三个字后一定再唱其后一个词逗的第一个字，之后再接第一乐句两乐逗之间的小过门，这一特征也是其他剧种【耍孩儿】不多见的。该曲牌的第三个突出特征是大过门篇幅较长，其旋律框架和豫中锣戏的【二板】基本一致，但由于板式不同，速度放慢，所以大过门框架被充分进行了装饰和发展，从而给人以极为深刻的印象。该曲牌第一句唱腔及其后大过门的谱例参见如下谱例：

豫北【慢板娃娃】第一句唱腔及其后大过门

【慢板娃娃】第一句及其后大过门
（选自《朱元璋封宫》娘娘唱段）

肖秋穗 演唱
赵 君 记谱

打 春 秋 起

起 五 更，
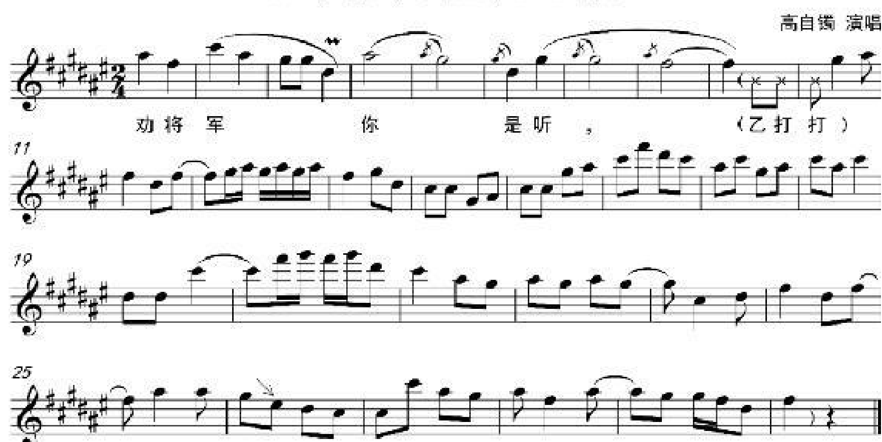
除过门的特征之外，【慢板娃娃】还具有和豫中【二板】一致之处，例如音乐形态的框架相同，核心性乐音进行模式基本相同，均为“5321”。同时由于扩展音乐元素的实际需要，【慢板娃娃】往往在此核心性乐音进行模式之后再进行补充，从而形成“53216 21”的进行模式，其实它与“5321”的关系极为密切。在过门安排上，【慢板娃娃】的大过门和豫中【二板】一样，均位于第一、第四与第六句之后，其他乐逗与乐句之后为小过门。

通过豫中和豫北地区【二板】与【慢板娃娃】的比对可以明显看出，不论是大过门的旋律和位置，还是核心性乐音进行模式，二者均表现出相当程度的一致性，确为一个剧种经过不同发展、变化手法而形成的不同地域流派。

在豫北锣戏之中，慢板类的【娃娃】除上述笔者所分析过的【慢板娃娃】之外，还有【大笛娃娃】和【五钉锤娃娃】。其中【大笛娃娃】因以大笛作为特色伴奏乐器而得名。它的引子比【慢板娃娃】的散板部分更长一些，但旋律框架基本相同，上板以后旋律的相似性就更为明显。而【大笛娃娃】在大过门、小过门、尾声、每一乐逗的板眼位置、旋律框架以及落音等方面均和【慢板娃娃】基本相同。【五钉锤娃娃】的引子是【慢板娃娃】的减缩，即保留了【慢板娃娃】最后的几小节旋律，并配以打击乐，而之后的部分则和【大笛娃娃】与【慢板娃娃】相应部分基本一致。
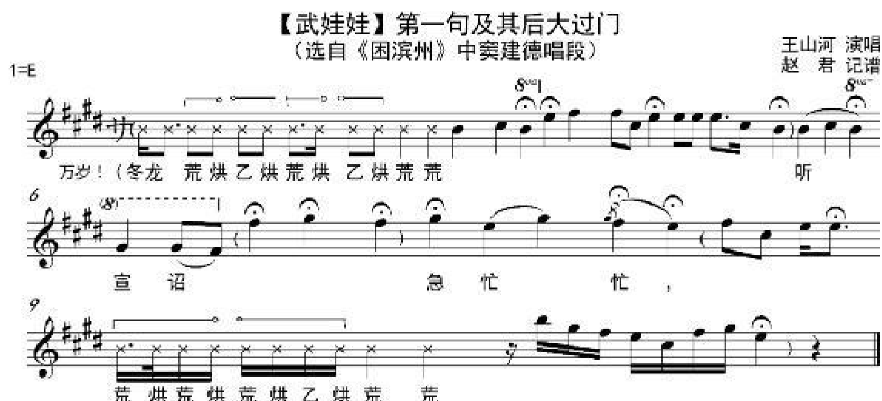
豫北锣戏的【二板娃娃】是一眼板类【娃娃】的代表。其特征体现在以下几个方面：一是大过门是通过将【慢板娃娃】大过门进行减缩而形成的；二是由于板眼交替的频繁以及闪板节奏型的运用，【二板娃娃】具有鲜明的跳跃感和动力性；三是将【慢板娃娃】第二句、第三句、第五句、第六句和第七句两乐逗之间的垫头去掉，从而为旋律的快速进行以及跳跃性音乐风格的显露起到了促进作用。【二板娃娃】和【慢板娃娃】之间的共性也是非常明显的，最核心的即是共用“5321”和“532 1621”的乐音进行模式，这是贯穿豫北锣戏各【娃娃】变体之间的稳定和核心性元素。以下具体呈现其第一句及其后大过门的旋律形态。参见如下谱例：

豫北锣戏【二板娃娃】的第一句及其后大过门



散板类的【武耍孩儿】音乐特征非常鲜明，这主要包括以下几点：一是唱腔和伴奏均为散板形式；二是器乐伴奏之中武场打击乐占据非常重要的分量和比例，而大唢呐的伴奏或者被省去，或者是在武场乐器演奏之前或之后仅演奏“61.”二音；三是武场打击乐的乐器在使用上有行当的区别。当配合净行演出时，往往使用“四大扇”及尖子号等极富锣戏特色的打击乐器，而当武生和旦行演出时，则使用一般剧种通用的打击乐器，这两种打击乐组合方式演奏的锣鼓经基本相同；四是该曲牌的第三句和第四句之间，一般都加有四句诗和一段念白。这种形式也被艺人形象地称为“三句住”；五是该曲牌多为演员边唱边舞使用，所以打击乐将随舞蹈动作而灵活运用，可长可短；六是净行演唱【武娃娃】时，通常在词逗第一字的拖腔中使用翻高八度的演唱方式，而其他行当较少使用。净行与生行、旦行虽然由于乐器组合形式不同，形成的音响以及状声谱字也不同，但它们所使用的锣鼓经基本相同。以下以净行【武娃娃】第一句唱腔及其后的大过门为例呈现其音乐形态特征。参见如下谱例：

豫北锣戏【武娃娃】第一句唱腔及大过门



和豫中锣戏的【武要孩儿】相比，两个流派的这一曲牌均属于散板类板式。除此一点相通之外，二者存在诸多不同之处。首先，豫中的【武要孩儿】在引子、大过门、小过门以及尾声方面虽有锣鼓加入，但还是以文场主奏乐器大唢呐的演奏为主，打击乐主要是在临近结束的“1 11”三音处配合“亢令亢”的锣鼓经。豫北的【武要孩儿】的这些部分则主要交由武场打击乐器来完成，文场乐器或根本不使用，或仅在锣鼓经开始之前或结束之后演奏“61.”二音。其次，在伴奏部分的旋律方面，豫北地区往往仅演奏“61.”二音，但豫中地区则使用“5321651”的旋律进行模式，这其实还是对两地锣戏【要孩儿】核心性乐音进行模式——“5321”的坚守，只是在其基础上又有了补充。再次，在唱腔每句末乐逗的核心性乐音进行模式使用方面，豫北地区更为单纯，它仅使用“321”一种，而豫中地区却存在着“1.61.”和“1.65”两种模式，但二者并非截然对立。豫中总是在乐段内部的乐句，即第一乐段和第二乐段的第二句，也就是【要孩儿】的第二、第五句使用“1.65”及其变体，而在乐段开始或结束处使用“1.61.”及其变体。因此不论是豫中还是豫北，在唱腔最显著的位置均采用“2.1.61.”这一体现宫调式特征的核心性元素。只不过豫北地区对于它的使用更为集中和单纯，而豫中地区则会使用其属调性的旋法进行“2.1.65”。不过从曲牌整体的调式来说，这种属功能旋法的应用还是为了达到强调宫调式特征的目的。从这一点来说，豫中和豫北【武要孩儿】对于宫调式的重视是一致的。最后，在【武要孩儿】的变体方面，豫中地区的【武要孩儿】存在多种变体，例如【小要孩

儿】【撅尾巴吼】等，它们主要是通过改变曲牌的句数形成的，而豫北地区的【武娃娃】却很少使用变化句数的变化手法，但通过八度翻腔以产生变体的手法在豫中和豫北都会使用，且红脸往往使用八度翻腔，而黑脸、旦行等其他行当则基本不使用此手法。因此在衍生变体的手法方面二者也是异中有同。

（二）齐言类曲牌

除了【娃娃】这类在锣戏剧种中居重要地位的、以长短句为特征的曲牌之外，锣戏唱腔音乐中还有一批以齐言上下句为特征的曲牌。虽然称为曲牌，但它们却主要通过字数、句数以及板式节奏的变化来和主要曲牌【娃娃】形成对比，更具板式变化的特质。因此也使锣戏这一剧种兼具曲牌连缀与板式变化两方面的特征。这类曲牌数量不少，变化丰富，因之板式变化已经成为了锣戏音乐一个非常重要且必要的发展音乐的手段，也使该剧种在曲牌联套的规模、程式方面与成熟戏曲样式——昆曲、杂剧形成较鲜明的对比。

【调子】：是一种由齐言对偶句组成的唱段，句子多少不限。其中又包含【慢板调子】【二板调子】和【武说板调子】等不同的变体。其中【慢板调子】是以散板起腔的，第一句唱词的最后两个字转入一板三眼的板式，而在唱段结束前的两三句中转入一板一眼，并在最末一句以散板结束。【二板调子】也是以散板形式起腔，但第一句唱词的最后几个字转入一板一眼的板式中，并一直持续到唱段结束。【武说板调子】则是在一板一眼的伴奏下散板演唱的形式。

【山坡羊】：据老艺人介绍该曲牌还具体分为【文山坡羊】【武山坡羊】【大笛山坡羊】和【小笛山坡羊】等四种不同的形式。但目前仅收集到【武山坡羊】一种。

【武山坡羊】以上下对偶的七字句为主，每一句唱词按照三、四的形式分逗。此曲牌从音乐结构上可以分为三段。第一段是从打击乐开始

的，奏散板过门，并以一种近似“叫板”的散板演唱形式唱出第一句唱词。随后在打击乐的配合下奏出一个节奏性很强的小乐句，接唱第二句唱词，演唱形式仍为散板，并以打击乐收束，结束第一段。

第二段包括第三、四句唱词，使用速度稍快的慢板节奏，每句唱词之后都接有一个大过门。第一个大过门和【慢板娃娃】相同，第二个大过门和【慢板调子】相同，且唱法也和前两种曲牌近似，只是因唱词的结构不同而有所变化。

第三段的唱腔采用散板形式，而过门则是一板一眼的，其唱法和【二板调子】相同。到结尾部分，又出现弦乐加打击乐的伴奏形式。

【赞子】：【赞子】的唱词是由七字的上下对偶句组成的，每句采取四、三分逗的形式，每一段包含八句。从板眼节奏上可以分为前后两个大段落。第一段包括前四句，是以紧凑的持续强音、流水板的形式进行的。字的拖腔可长可短，灵活自由。其中第一、二、三句每句的第四、五字的拖腔结尾处都采用翻高八度的假嗓演唱形式。第四句结尾时唱腔转为散板形式。第二段全为散板节奏。每句唱词之后都加有“仓才仓”的打击乐过门，与【武娃娃】的唱法基本相同。

【西江月】：词为上下对偶的五字句组成，单句换辙，偶句押韵。旋律简洁朴实，没有太多的变化，因此多用于叙事。参见如下谱例：

【西江月】转【二板娃娃】

云长勒住马，三弟你是听

楚剧《古城聚义》中关羽唱段　　[illegible] 演唱

[illegible]

（白）唉！三爷。 サ（5 — 1 — <u>05</u> <u>32</u> <u>16</u> <u>23</u> 1 —）

2/4 0 3 | 3 2 | 2 1 | 2（<u>13</u> | 2） 2 | 2 2 |

云 长（啊）勒 住 马， 三 弟（呀）

1 1 | 1（<u>62</u> | 1） 5 | 1 1 | 1 3 | 2（<u>53</u> |

你 是 听。 徐 州（啊）大 失 散，

2） 2 | 2 2 | 1 1 | 1（<u>62</u> | 1） 2 | 3 <u>21</u> |

咱 弟 兄 影 无 踪。 想 找（呀）

2 <u>23</u> | 2（<u>63</u> | 2） 2 | 2 2 | 1 1 | 1（<u>62</u> |

不 能 见， 大 哥（呀）影 无 踪。

曾娟他待我好。 不忘他

大恩德。 金银(哪)赐满库，

听候(啊)把官封， 赐俺(哪)

十美女。 开怀(呀)饮酒会。

金花(呀)你我飞。 少帝(哪)

须曾尝。 想(啊)当年

也许骂

过(呀)

黄河， 曾兵拚，

(哪)过五关。 斩六

将。

（三）其他类

还有一些艺人成为曲牌的音乐单位，既有其他剧种的唱段，又有民间流传的一些民歌、小调，并不是严格的曲牌。因此，这里一并归于此

类。

【锯缸调】：北方民间，尤其是河南地区普遍流行的一种民歌小调。参见如下谱例：

【锯缸调】

离了店门亮堂堂　　肖保银　演唱

3 3̲2̲ | 2̲3̲ 2̲1̲ | 3̲5̲ 6 | 1 — | (7̲2̲ 7̲6̲ | 5 — |

2.谁没有到过这王家庄。
3.他有三十(的)好姑娘。
4.二姑女婿光打光。
5.圆圆眉毛当间光。
6.八月十五一后晌。(音shang)
7.三个花头照月亮。
8.叫姑嫂都戴花头光。
9.前村来到王家庄。
10.来到十字大街上。
11.扁担[illegible]到影壁墙.

7̲.2̲ 7̲6̲ | 5 — | 7̲.2̲ 7̲6̲ | 7̲.2̲ 7̲6̲ | 5̲6̲ 7̲6̲ | 5 —) ‖ ※

廿 6̲.6̲ 6 — 6̲6̲. 6̲6̲ 5̲1̲ 5̲4̲ 5 — (5 —

吆喝声："补漏锅来钉打架箱"。

3̲2̲ 3̲2̲ 1 —) ‖

[注] ※处录音少了两个字 伴奏中加大镲.

【高腔】：【高腔】的演唱过程中没有音乐伴奏，是一种散板形式的演唱。鼓板只是在每句前后加一段有节奏的打击乐。参见如下两个谱例：

【高腔】（一）

听一言大事不好

1=C　选自《雁中光回家》院馆唱段　乔文春 演唱

（嘟 拉打｜乙打 打打｜仓 仓｜仓 拴｜乙才 仓｜打 打｜

卜 卜卜｜打 打｜5 5 3 2 2 23 32.
听 一 言 大 事 不好（哇），

（打12 打1｜乙打 打打｜仓 0）｜3 3 3 3. 3.2
回 衙 去（吔） 哎

16 2 i. 53 3 2 —｜（嘟 拉打｜乙15 打）
我去 禀 报。

3 3 3 3 3.2 16 2 i 53 3 2 —
回 衙 去（吔） 哎 我去 禀 报。

（嘟 拉打｜乙打 打）｜03 32 22 22 03 22 22 22
雁 中光 失急 救火，他那里 统兵 来到

22 23 2 —｜（嘟 拉打｜乙打 打）｜20C 03 3
哎呀 不好 哇 白：急忙回衙 禀老爷

22 22 0 03 33 22 1 2.（仓）‖
快作计较 禀 老爷 快作 计 较。

【高腔】（二）

奴受罪一身寒冷

选自《火烧红莲寺》方景玉唱段 周爱英 演唱

(唸)奴受罪一身寒冷！ 醒来时风飒飒寒月。

我坐 囚牢在狱中，恨岳 母 恨岳 母娘害我 丧生心惊

【呱嗒嘴】和【扑灯蛾】均是只念不唱的牌子。其中【呱嗒嘴】近似数板，只用板打着节拍来数念。而【扑灯蛾】则由打击乐代替过门，念白的节奏非常自由，演员可以自由发挥。这一牌子多用于武生。【呱嗒嘴】和【扑灯蛾】分别参见如下谱例：

【呱嗒嘴】

《王三姐剐骨》中张凤姐的一段《呱嗒嘴》，由周保根念。

(不打·)燕子燕子不可当，不可当，五个小燕去里飞。
一个飞到北海岸，一个飞到南海里。
一个飞到东海岸，这个飞到老山西。
撂这一个没飞起，就在北边去里飞。

【扑灯蛾】

《广武山》中罗成念的《扑灯蛾》，由前边之仓。

（仓才 仓才）| 仓 — | 仓 仓 | 仓 — — | [illegible]。

（打乙乙 打乙 | 乙打 打 | 仓 抢 | 〇 仓 才 | 仓才 仓）| 未曾[illegible]府有大居；

（打乙乙 打乙 | 乙打 打 | 仓 抢 | 〇 仓 才 | 仓才 仓）| 若问少爷名和姓；

（打乙乙 打乙 | 乙打 打 | 仓 抢 | 〇 仓 才 | 仓才 仓）| 钢心铁胆，付罗成。

（仓仓仓）

【哭念】：这种牌子实即一种哭腔。其特点表现在唱词的字数、唱句的多少都不受太多的限制，而是完全根据剧情需要变化。它既没有韵律，也不规整，近似于带着哭腔的道白。曲词的语言是一种自然语言音调的夸张，尤其适合于表现极度悲伤的情绪。

三、豫南锣戏唱腔的音乐特征

豫南锣戏主要是以驻马店所辖的汝南、遂平两县和南阳的邓州为活动中心，演出范围波及豫南的大部分地区。目前驻马店的遂平和汝南还有少数老艺人健在，邓州市还有一个业余班社。其中邓州锣卷戏剧团于2014年入选国家级非物质文化遗产名录。它和豫北和豫中地区的锣戏剧团在称谓及所唱声腔上存在着一定的差异，邓州的剧团除了演锣戏剧目之外，还演少量的卷戏剧目。该地区的锣戏和豫中锣戏、豫北锣戏一样，也是以【耍孩儿】为主，同时还包含【山坡羊】【卟咂嘴】【嘟噜嘴】【钉缸调】等其他少数几种齐言式曲牌。豫南锣戏的【耍孩儿】在发展过程中也逐渐衍生出多种变体，而且已初步具有板腔体的特征。其板式特征和豫中锣戏基本相同，也主要包括三类：一是散板类：【武耍孩儿】；二是一眼板类：【二板】【四板】；三是无眼板类：【花流水】。以上板式在板式特征、引子、过门（大过门、小过门）以及尾声

等方面均和豫中锣戏存在较为一致的特征，只不过在旋律的具体进行中略有区别，豫中地区常见的“532 1”在豫南地区变化为“51.536 321”，二者和豫北地区常见的“53216 21”共同构成了一个同中有异的锣戏核心性乐音进行模式系统。豫南地区锣戏【要孩儿】的音乐形态特征主要由以下谱例来呈现。参见如下谱例：

豫南锣戏【二板】中第一句唱腔及大过门

现将豫南锣戏【二板】之落音及板拍程式梳理如下。参见如下图示：

1＝A

引子:1　　散 1

第一乐段

第一句:2\4　5　＋小(1)　＋1　＋大(1)　　板板

第二句:2\4　5　＋小(2)　＋3　＋小(1)

第三句:2\4　2　＋小(5)　＋1　一大(1)

第二乐段

第四句:2\4　2　＋小(5)　＋1　一大(1)

第五句:2\4　5　＋小(2)　＋3　＋小(1)

第六句:2\4　2　＋小(5)　＋3　一大(1)

第三乐段

第七句:2\4　2　＋小(5)　＋5　一小(1)

第八句:2\4　5　＋小(5)　＋1　＋尾(1)

豫南锣戏【二板】落音与板拍特征图示①

通过对比河南锣戏三个流派的【二板】在“引子、乐句、过门、尾声落音一览表”中的信息可以看出：一是三者的调高不同，其中豫北的调高最高，因此也就形成了三派之中最为高亢、激越的豫北流派。与豫北、豫中相比，豫南的调高处于中间，豫中地区则是三个流派之中最为低沉、深沉的流派。二是在每一乐逗、乐句和过门之落音方面，过门的落音往往是再现其前乐逗的落音，第四、五、六乐句的落音往往是再现或变化再现第一、二、三乐句的落音。也就是说，第二乐段是第一乐段的再现或者是变化再现。第七、八句乐逗以及乐句的落音则更多是再现第一和第三或第二与第三乐句的落音特征，依然是对于第一乐段落音的肯定和再现，只不过第八乐句最后一个乐逗往往落在该曲牌主音宫音的属音上，而最后的尾声也强调这一属音。因此，音乐进行过程中，整个曲牌在不断强调主音宫音的基础上，落音处却以其属音结束。这构成了该曲牌的一个特征。当然这种特征也并非【耍孩儿】所独有，而是中国

传统音乐中一个经常出现的现象。这是值得学者去仔细研究的。三是大过门和小过门在三个流派之中的位置基本上均是固定的、一致的。三个流派之中，大过门往往是在第一、第四、第六乐句之后。其中第一和第四乐句是第一乐段和第二乐段开始的一个乐句，在这里使用大过门有提示乐段开始、完整呈现乐句和过门的作用。第六句是第二乐段的结束句，在其后加入大过门使之前的两个乐段和作为结束段的第三乐段截然分开，从而使乐段的层次更为清晰。在小过门方面，豫中和豫南更为相似，除豫中第七句的两个乐逗之间没有小过门而豫南此处有小过门之外，其他各处小过门的安排位置均一致。豫北地区除在第一、第四句的两个乐逗间安排小过门外，省略了其他乐句两个乐逗之间的小过门，从而使整个曲牌唱腔显得更为紧凑，叙述速度明显加快。这与豫北和豫中、豫南在板式变化类型方面的差异有关。豫北地区有一板三眼的【慢板娃娃】，这已经使其具有了突出抒情性特征，因此一眼板的【二板娃娃】能更专一地承担叙述功能。而豫南和豫中两地没有一板三眼类的【娃娃】，而仅有一眼板的【二板】和【四板】。相比而言，【二板】的速度慢、过门多，部分具备了豫北【慢板娃娃】所具有的抒情功能，而【四板】的速度较快、过门短小，承担了和豫北【二板娃娃】更近似的叙述功能。四是在锣戏的三个流派中，除一眼板类【娃娃】的少数谱例不包含尾声之外，大部分均含有尾声。且尾声均采用散板形式，强调“61.65”的旋律进行。五是从核心性乐音进行模式来看，三个流派共同强调的乐音进行模式是“5321”。在这一框架之中又有各自的特征。其中豫北【二板娃娃】在其中加入“6.21”的进行，豫中的【二板】会在其中加入“251”的连续跳进进行。而豫南则会在核心性乐音进行模式之中加入“51.”或“36.”的四度或五度跳进，从而形成“51.5 36.321”的乐音进行形式。三者在音乐旋律进行中大同显现小异，在风格方面形成细微的差别。

以上分析可以清晰地看出，锣戏中的【耍孩儿】在核心性乐音进行模式及所属宫调方面具有较强的稳定性，这不仅表现在笔者上文所梳理

的、其不同地域性流派间的共性特征，而且也体现在该剧种的【娃娃】被其他剧种吸收之后对于原有特征的“坚守”。此处以大弦戏为例具体说明。大弦戏和锣戏的豫北流派是基本流行于同一地域范围中的两个剧种，在二者长期的发展过程中，大弦戏吸收了锣戏的音乐特征及剧目。这主要体现在大弦戏在其原有特色性伴奏乐器锡笛及其所形成的四种调式及乐音进行模式的基础上，又吸收了锣戏的主奏乐器罗笛，吸收了它的典型曲牌【耍孩儿】，并且还吸收了核心性乐音进行模式和代表剧目，最终形成了大弦戏中的罗笛曲一类曲牌及其所属剧目。在该剧种中，罗笛伴奏的宫调式类型【耍孩儿】和锡笛伴奏的徵调式类型【耍孩儿】并行共存，以各自的艺术特征使大弦戏的表现力得到了较大程度的丰富。

第五章　锣戏的表演艺术及特征

虽然有关锣戏的诸种传说多将其和宫廷御戏相连，但从其粗犷豪放的身段表演，和民间武术关系紧密的武打动作，以及豪迈粗亮的唱腔，仍然可以看出其和民间艺术样式、民间审美品味之间千丝万缕的联系。本章主要从角色行当和表演艺术两大方面来梳理锣戏的艺术特征。

第一节 锣戏的角色行当和脸谱

一、锣戏的角色行当

锣戏在行当的称谓上有一突出特征，即按照生活中人物的身份来命名。1952年以后，虽然也开始借鉴生、旦、净、丑四类行当的划分及称谓，但在实践中艺人们还是部分地延续着传统，因此，在行当划分的称谓方面，锣戏体现的是历史传统和当代学术并存的情形。以下将分别进行介绍。

锣戏的生角主要包括正面形象的男性角色，具体涵盖公子文生、娃娃生、武生、红脸、老生等多种。



《罗成扮花姐》中的罗成（武生）



《永平关》 中的桂振荣（武生）

锣戏的旦行主要包括千金、姑娘、丫鬟、包头、摇旦、老旦、武旦等几种。



《古城会》中的大皇嫂（包头）



《三省庄》 中的黑金枝（武旦）



《杨景征南》 中的李荣花（武旦）



《三省庄》 中的黑龙（大花脸）

锣戏的净角是该剧种之中数量最多、戏份最重、最具戏剧性的一类角色，其突出的特征包括脸谱的夸张构图和浓烈色彩，身段动作的骁勇刚健，演唱的铿锵粗犷以及性格的豪放，主要包括大花脸、二花脸等细类。



《永平关》 中的子木王（大花脸）



《杨景征南》 中的杨七（二毛子）

锣戏的丑角和其他剧种的丑角基本一致，主要是扮演滑稽幽默、善于插科打诨或者是奸邪阴险一类的人物。此种行当的角色不太重视唱功，但说白却是评判其演出艺术高低优劣的重要依据，还可进一步分为官丑、小丑、老丑等多种细类。

二、锣戏的脸谱

早期，锣戏的脸谱常用“社火”脸谱，着色简单，以红、白、黑三种为主，画法也很简单、粗糙，只是描眉、勾眼，扮相并不俊美。常用的行当表演脸谱主要包含以下几种。

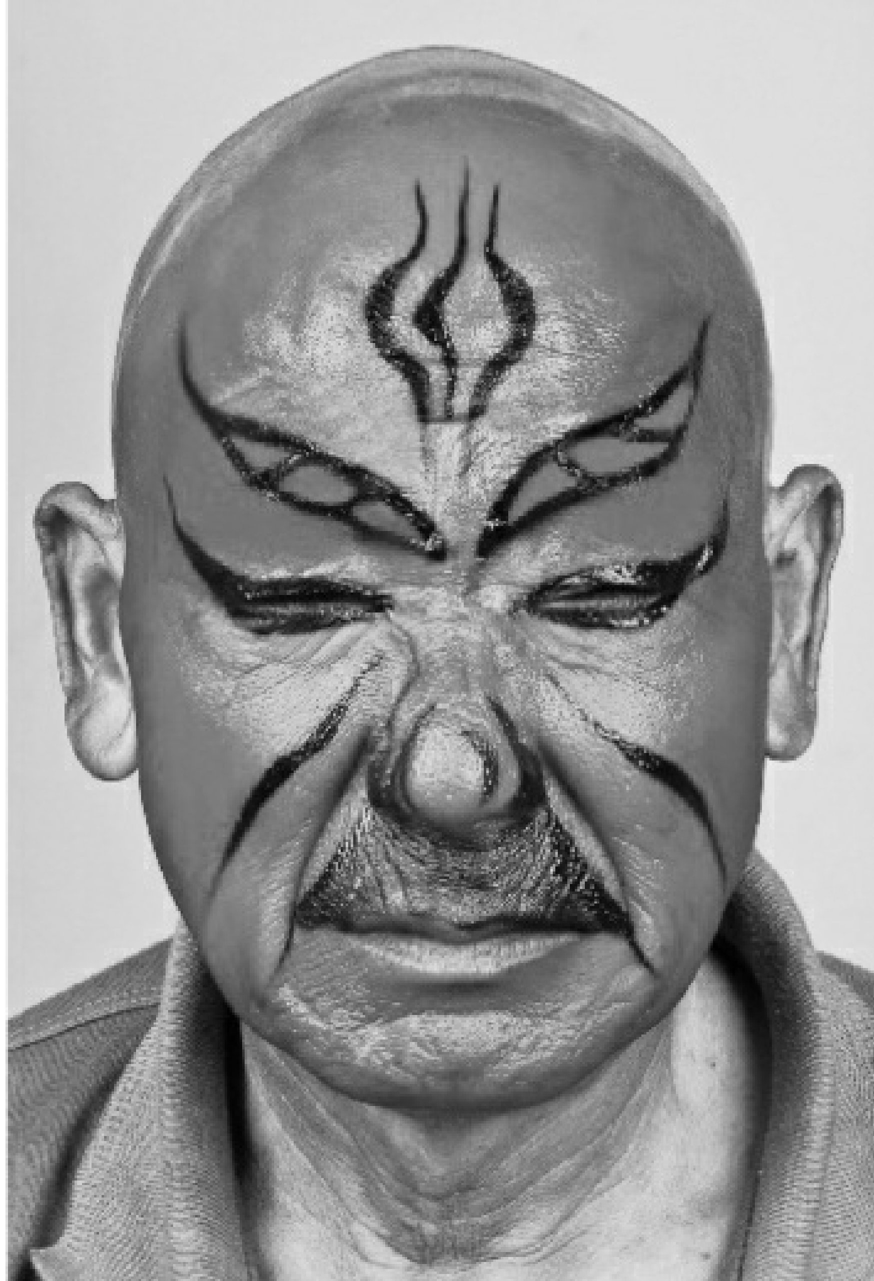
三块瓦：用黑白两种颜色，双腮抹黑，前额抹白即可。由于主要包含三个部位，古称“三块瓦”，净角常用。

红脸：用红黑两种颜色，即首先使用红色涂抹整张脸，再用黑色勾画眉眼，如关云长、秦叔宝、杨再兴等角色，均使用此类脸谱。

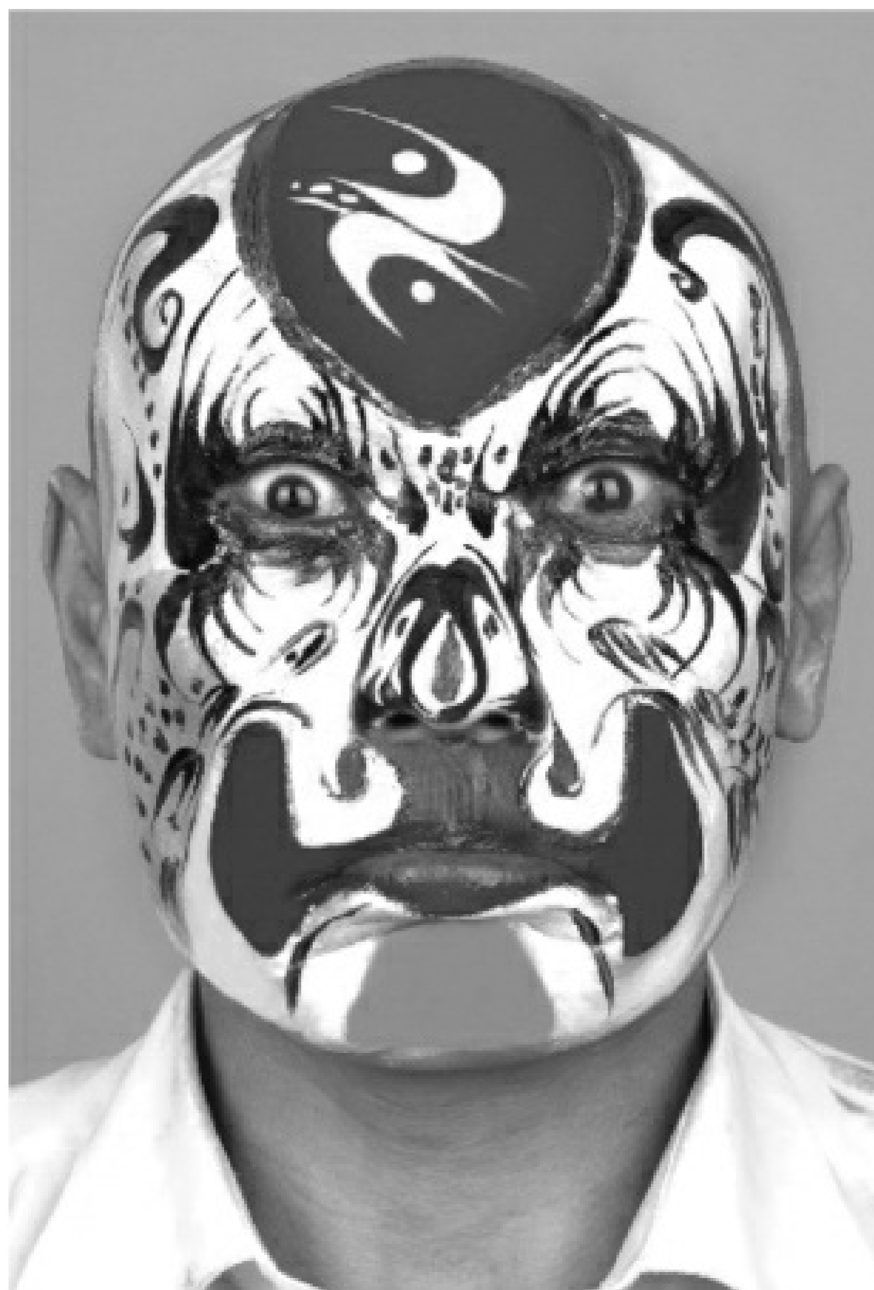
黑脸：用黑、白、紫等颜色，即首先使用黑色涂抹整张脸，再用白色等其他颜色勾画眉眼和面部的图案。勾画黑脸的角色通常在锣戏中戏份较重，如焦赞、张飞、卢月明、鲁修明等。

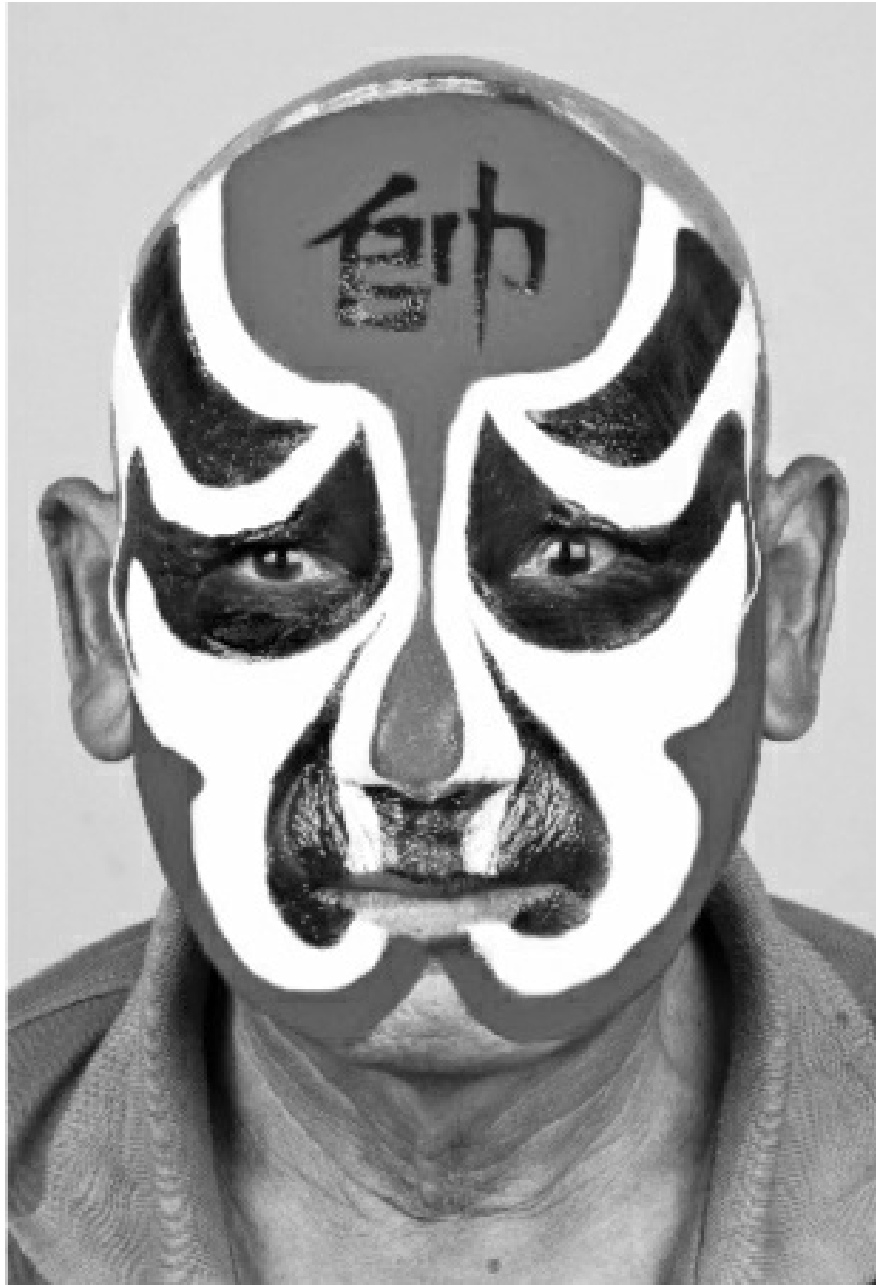
白脸：用白、黑等颜色，即首先使用白色涂抹整张脸，再用黑色及其他颜色勾画眉眼和面部的图案。使用此类脸谱的角色包括曹操、严嵩、潘仁美等，多具有奸诈、狡猾的性格特征。

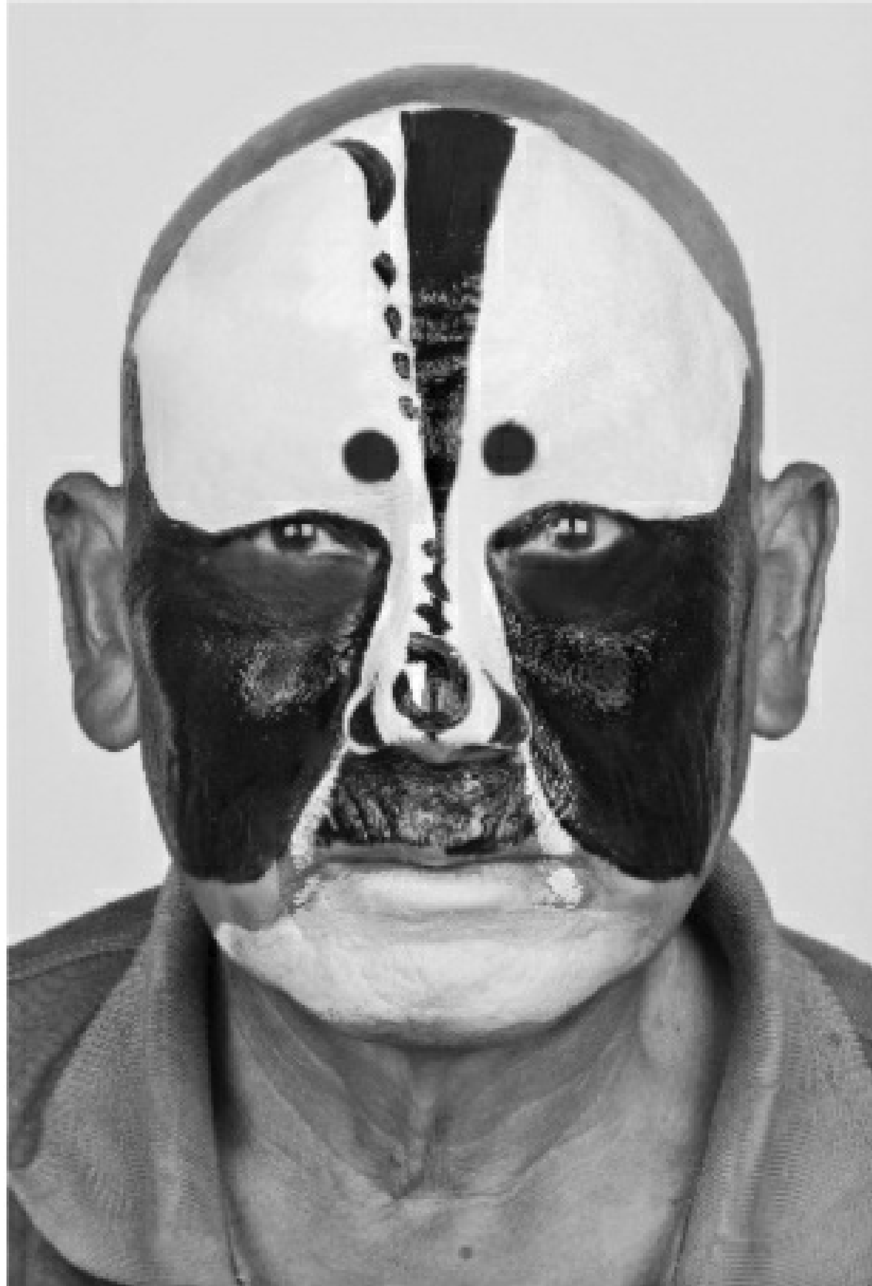
后来锣戏借鉴了京剧脸谱，但又怕脱离了自己的风格，因而根据舞台实践和刻画人物性格、身份、气质等特征的具体需要逐步进行了改革，后渐渐固定了下来。其中最有特色的应属净行的各个角色和人物所勾的脸谱。其他行当与目前常见的京剧、豫剧、平调的脸谱基本相同，并无明显的差别。现主要以净行中不同角色和人物的脸谱为例，呈现其基本特征。

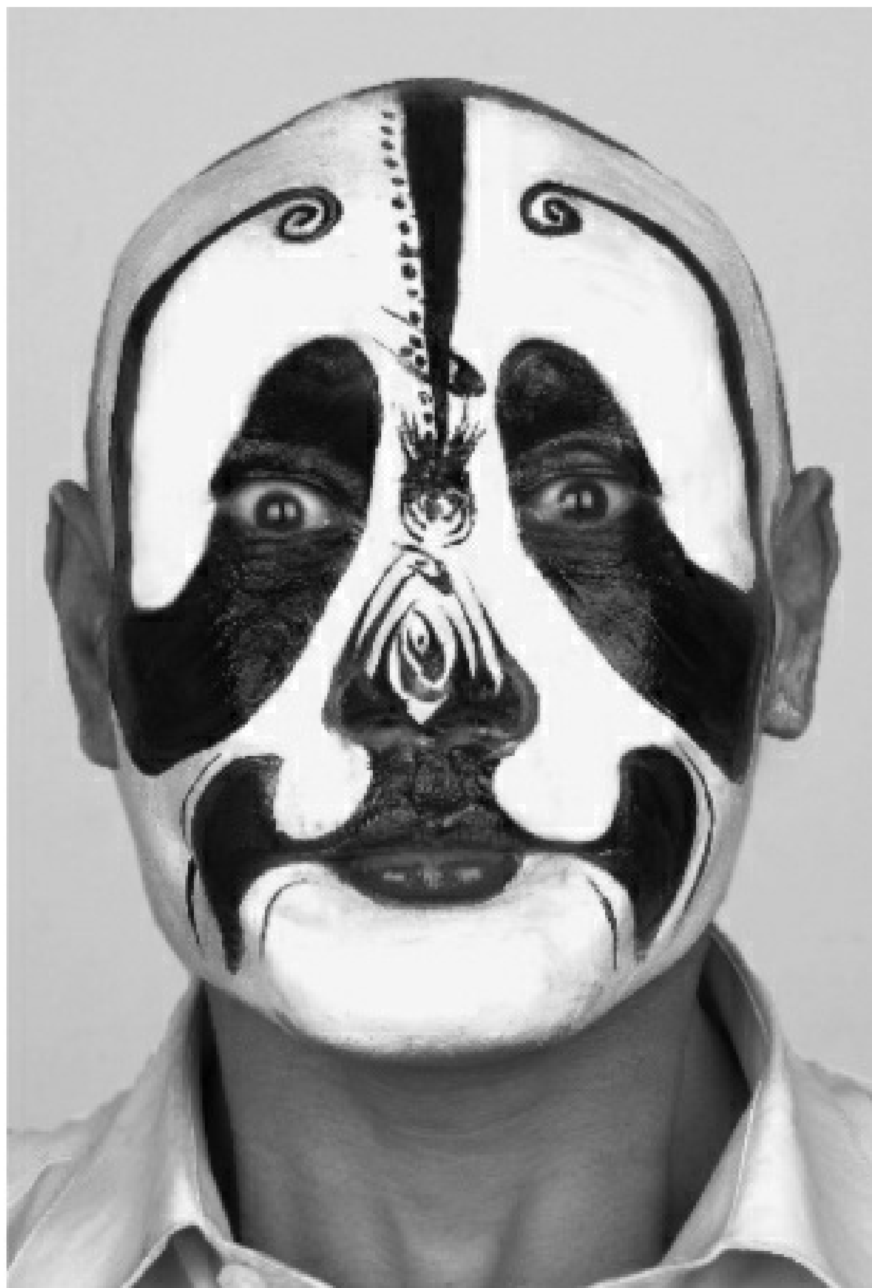


《三战吕布》中的关羽

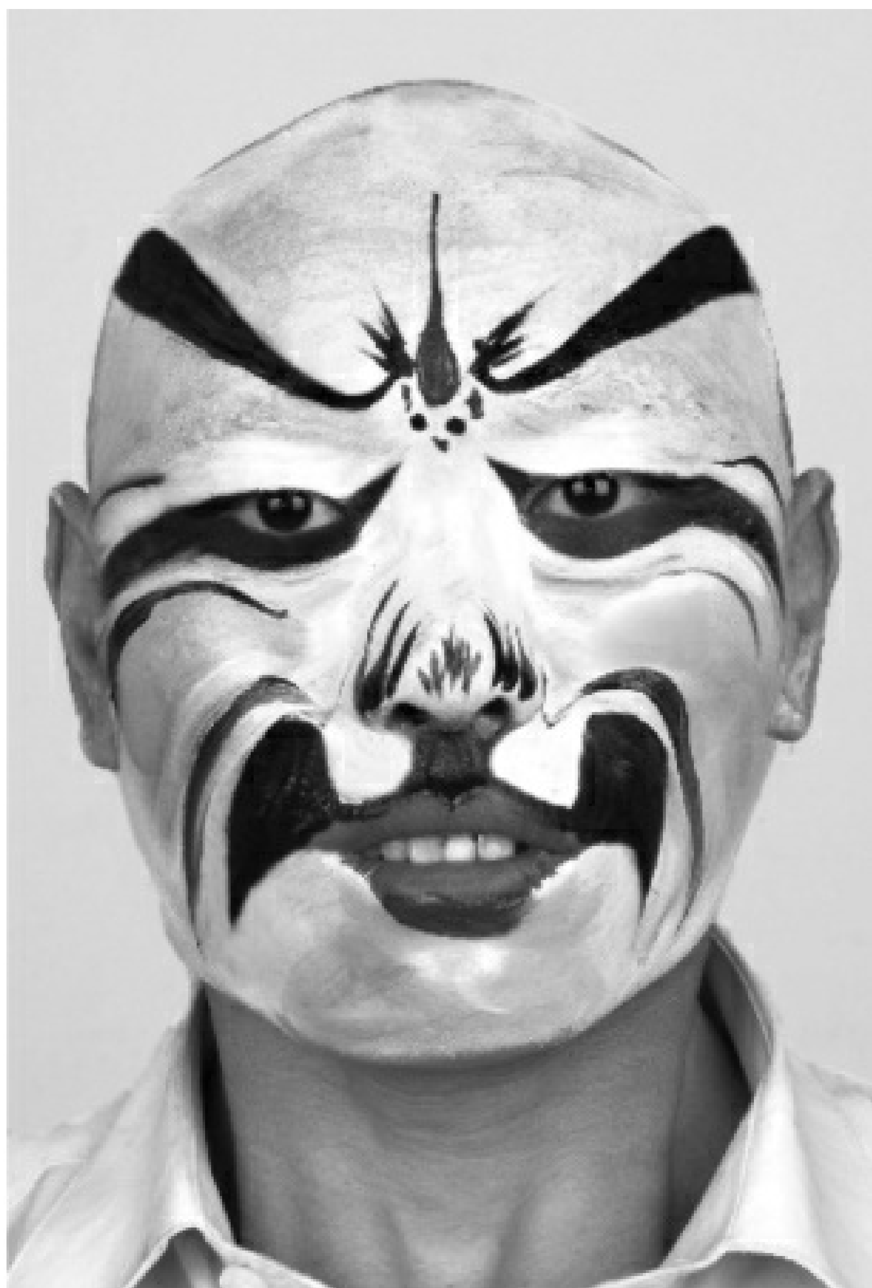


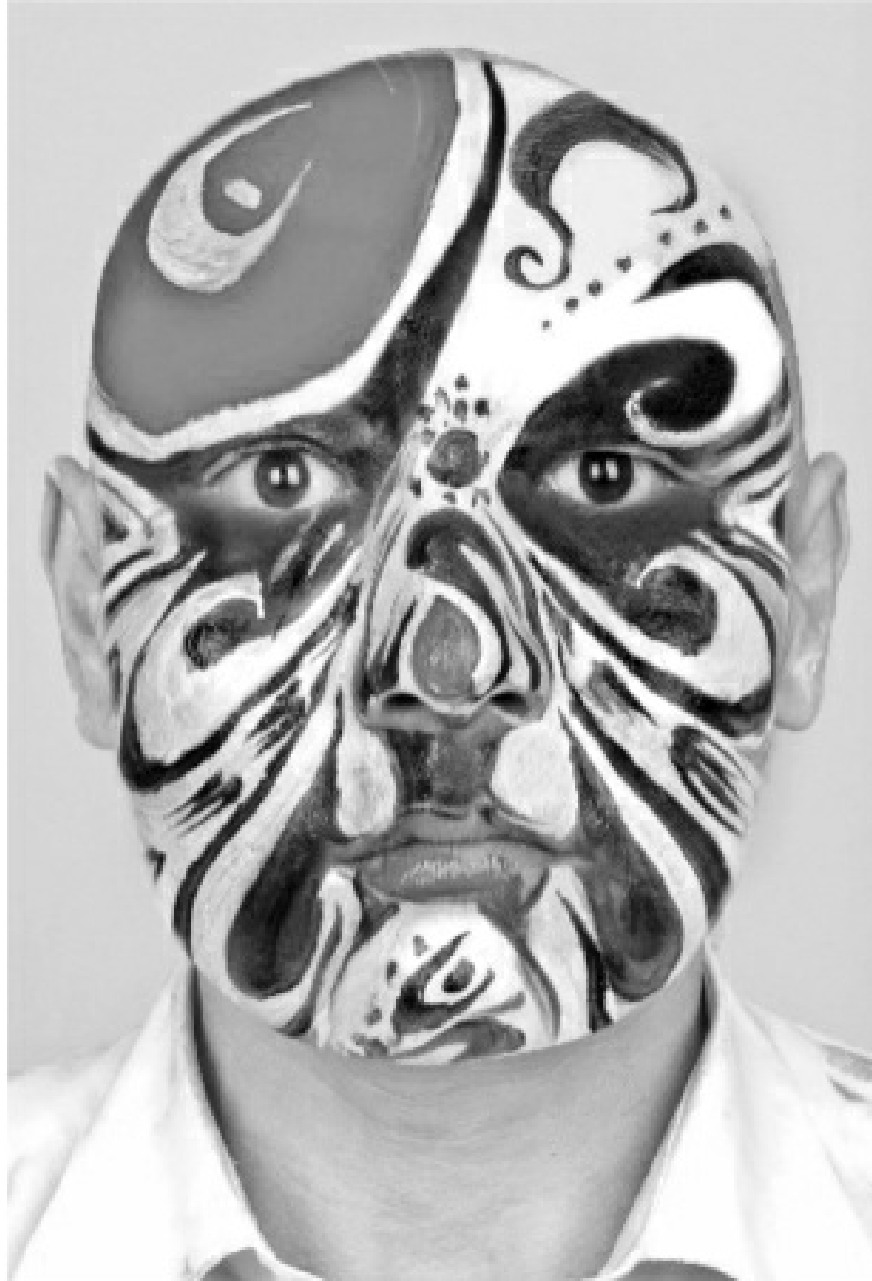


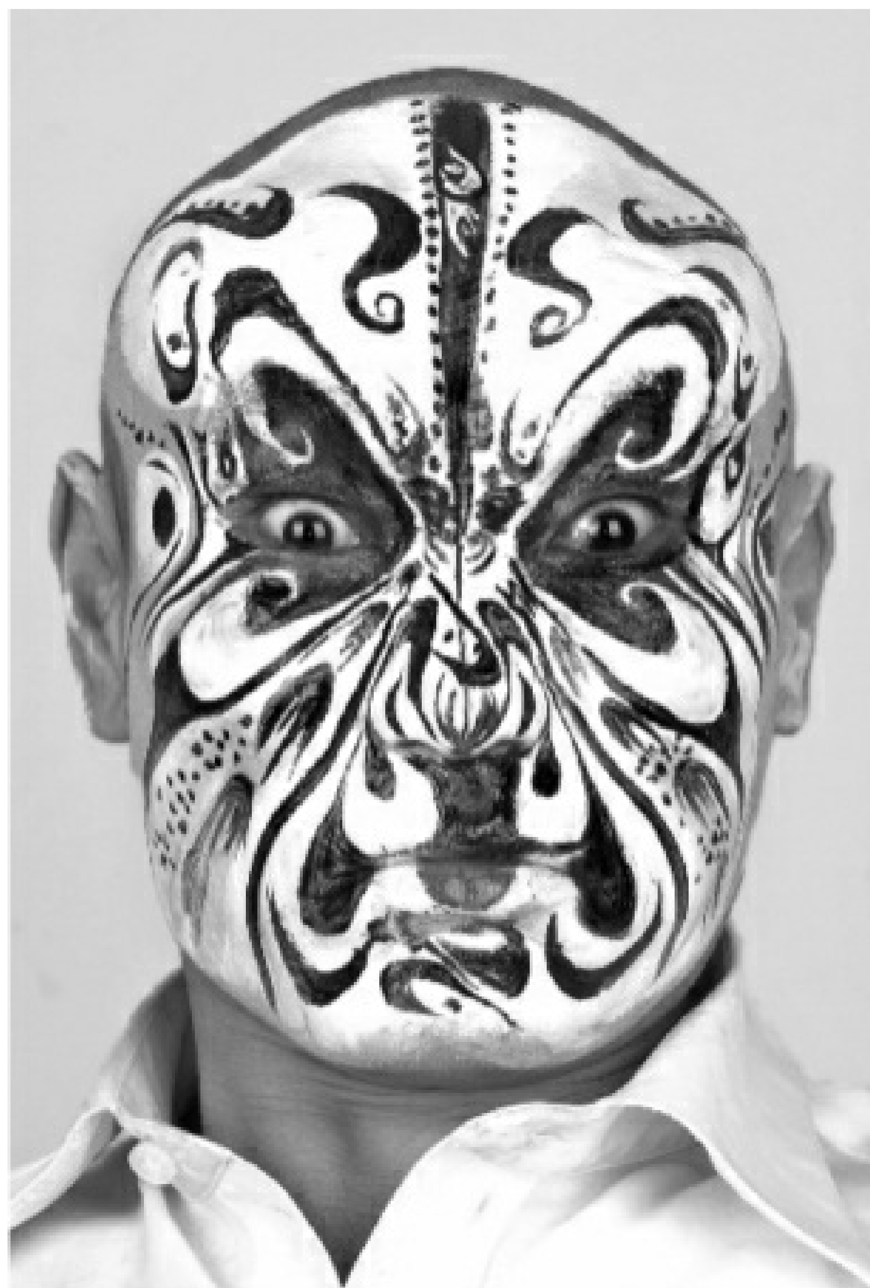


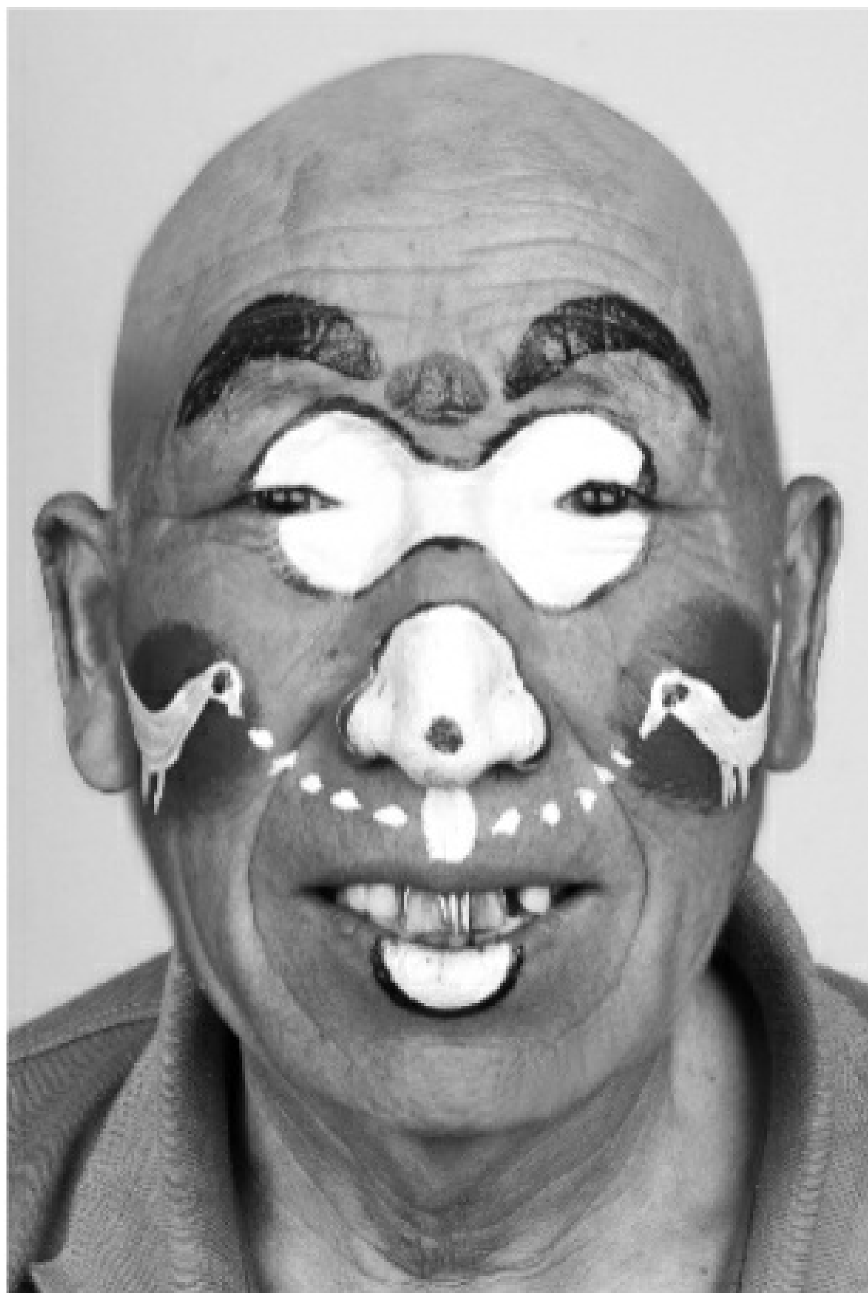












锣戏中常见的脸谱

第二节 锣戏的表演艺术

锣戏的表演豪爽、奔放、夸张，多以手式为主，偏重于水袖功、扇子功、翎子功、抖须功等，再加上其在武生的功架方面多吸收民间武术的特征，在旦角的表演中吸收传统的跷功，因此凸显出鲜明的民间性及传统性。虽然，跷功在近二三十年间已不再使用，但由其形成的脚部动作特征，至今依然部分保存在锣戏的身段表演之中。

此外，由于借鉴和吸收了其他剧种的表演艺术经验，锣戏也得到了一定的发展和变化，但因其较多地保持着传统的表演技艺，锣戏传统艺术特征还是较为鲜明的。由于乐器声势大，身段动作大开大合，锣戏较其他剧种更具热闹的舞台氛围，常以气势宏大而制胜。

一、身段基本功和表演

锣戏在表演艺术方面独具特色。不论是唱腔、伴奏，还是身段、武打均具有粗狂、豪放的特征。

早期的锣戏由于和流传于同一地区的其他民间表演形式有较频繁的交流机会，所以吸收了不少民间舞蹈艺术的元素，如高跷、竹马、旱船、红绸舞及杂技等。早年的锣戏旦角还要绑“拐子”。直至1978年，孔庄锣卷剧团的旦角，还像踩高跷那样扭着唱。他们的表演尽管比较粗糙，但演出的底功还是过硬的，如孔庄锣卷剧团的武生演员王立菊，一个“朝天蹬”能站47分钟。

此外，锣戏对于“打”这一类表演类型尤其重视，通过对大洪拳、梅花拳等民间武术基本身架和动作的模仿，对四十八杆、白手夺刀、单刀

直入、双刀扫苗等武术套路的借鉴，对真刀真枪的借用，充分凸显了自身威武、豪放、粗狂的艺术风格。

锣戏包头角的表演很重视手眼身法步的练习和运用，特别看重手功、眼神、身段和台步，尤其对于男扮女的演员来说，这四项表演的基本功一定要过关。例如，仅手势就包括山膀手、抱拳手、云手、抖手、菊花手、遮面手、凉棚手、翻手、拉手、拱手、背手、摊手、穿手、上下排手等。驻马店汝南县姚湾的锣戏艺人康三在饰演《刘海砍樵》中的狐狸精时，一出场即用到云手、遮面手、菊花手等12种不同的手势。此外，眼神也是一项非常重要的表演手段，其中主要包括媚眼、怒眼、白眼、斗眼、悲眼等。台步的训练包括平步、慢步、快步、正步、磋步、垫步、碎步、醉步、弓箭步、马步、跪步等。

此外，武生、须生、大花、二花、三花和刀马旦开始在基本功的训练上只是重视云手亮相、打侧脚（倒打）、打二起脚（双打）、打踢脚（立打）、打旋风脚、单叉、双叉、把子功等招式。武生、武旦出场时多采用大蹦大跳的表演方式，善于运用飞脚（俗称旋风脚），可连续做出数十个。花脸则重视振臂、眦目、顿足等动作。再加上传统锣戏重视运用真刀真枪作为道具，采用一系列特技性的“盘叉”“大上吊”“炸麻花”“砸瓦”“双头人”“打五把彩”等动作，用以配合“出彩”、剪刺双眼、抓钩穿鼻等一类的表演，因此武打场面惊险刺激，真实感尤为显著。

在后期的发展中，锣戏不断向成熟的戏曲样式学习。例如滑县万古镇锣戏班在1946年请来了反调武打教师杨清文，吸收了反调舞台艺术，又充实了锣戏的老旦、净末等各门类行当的表演，正式开始系统学习基本功，如毯子功、把子功、翎子功等，在身段表演方面关注跌、打、扑、滚、翻等多方面的细节。

在行当艺术方面，新中国成立前锣戏的包头行当多由男演员扮演，家庭生活戏不多。到1965年，根据形势的发展和剧目的需要，豫北地区的锣戏班逐渐吸收了女演员，将文生、旦角的演员均换成女性。自此以

后，锣戏的行当角色更加齐全。

各个行当的锣戏演员均须学习的舞台表演基本功包括多个方面，归纳起来共有“五法”。

手：锣戏非常强调手的训练，包括云手、手花、菊花手、兰花手、遮面手、摆手、推手、抖手、抱拳手、凉棚手、山膀手、上排手、下排手、拉手、拱手、穿手、摊手、拦手、拍手、握手、指手、背手等。

眼：锣戏的眼功包括媚眼、白眼、斗眼、直眼、怒眼、泪眼等。它讲究花旦“美”在眼上，小生“眼如流星、一扫而过”，花脸“雄如豹、狠如鹰”，丑角“挤眉弄眼”等。

身：锣戏的身段要求“花旦风摆柳，生角头不扭（不晃），花脸腰身大，丑角样子稠”。

法：锣戏的法，指的是胡子功、翎子功、水袖功、翅子功、手帕功、扇子功、朝笏功、绫子功、把子功等。

步：锣戏艺人师承口传，台步要求“走一山绕一弯步步领先，上天堂入地关走字在前”。

在上述五种基本功的基础上，锣戏又要求一些特技性的表演动作，从而使演出更加精彩、富于特色，归纳起来主要包括推圈、大开门、武开门、双头人、盘叉、吊九桶水、开膛剖肚、沿铡刀、削柳椽、打五把彩、大上吊、顶灯、炸麻花、喷火、上压杆、砸瓦等。

推圈：锣戏常用的程式性动作之一，可具体分为单手推、双手推、一人推、数人推、顺时针推和逆时针推。在具体演出实践中，又有步伐、手势等方面的差异。例如，花脸跨大步右臂过头大幅度起伏摆动，手要齐眼，而小生的手要齐肩，刀马旦的手要齐胸。此动作表示行军或行路，可边推边唱，步伐刚健、稳健，舞台效果威严。

大开门：锣戏演员上场时使用的一种程式性动作。演员的右手高抬

而左手齐肩，抬右腿向前迈步，到前马脚后“抄手”亮相。之后后退至桌头，再向前云手，推至原地，是锣戏的将官整甲、点兵时所用。

武开门：锣戏演员上场时使用的一种程式性动作。上场亮相后推至桌子边，右手打右脚，“排脚亮相”，抬右脚举右手，左手提靠腿，向前迈脚，打飞脚，左右连续三次，之后“亮相”“推圈”“云手”。这套程式是演员在即将脱去行路服装时使用。

双头人：锣戏传统剧目《孙二娘开店》中使用的特技，即在叠起两层的桌子上放置柳圈椅一把，孙二娘双手握椅子扶手做倒立动作，表示暗算武松而从房顶揭瓦钻身探视的动作。之后两腿分开，之间出现一假面人头，且双腿轮番屈伸，用假手理假发、抚假发，给武松以错觉。为防止被武松猝然击中，又将双手撤去并于腿上，只用头顶在椅子圈上支撑全身。当武松警觉起身之际，迅速收架坐于椅上，接着凌空而下端坐如前。

盘叉：锣戏传统剧目《黑石关》使用的特技之一，即两位表演者站于舞台两侧，两叉对抛，后增至五人五杆叉，五人呈五角星状站于台中，抛叉时叉头向前，每隔一人抛一个，接叉人接叉的同时将自己手中的叉抛出，由慢到快周而复始，需要胆大心细、眼明手快。

此外，锣戏的传统剧目大量表现的是帝王将相、金戈铁马的故事，因此把子功在其中占有尤为重要的地位，主要包括：单刀快枪、双刀快枪、大刀枪、四十八刀、四十八枪、四十八杆、踢枪、马蹄枪、白手夺刀、二郎担山、前僵尸、后僵尸、夹鸡蛋簸米、单刀直入、双刀扫苗等。锣戏老艺人称，这里面不少把子功是从民间武术学来的，甚至还将武术之中的真枪真刀、真打实打也吸收进来。只可惜现在许多把子功仅保存有名称，但已无人传承了。

二、演出场合

河南省境内，锣戏及锣卷戏主要是在民俗节日、传统庙会以及红白事等场合演出，其中包括春会戏、还愿戏、喜庆戏、社戏、堂会戏、断青戏、求雨戏等。

春会戏又被称为“小满会”“麦货会”等，主要是夏收以前在县城或集镇等场合举办。会期少则三天，多则五天，通常包括戏剧演出、商贸交易等活动。

还愿戏是民众祈祷雨水、添丁等愿望且得到满足之后，为了答谢神灵的恩赐而给神唱的戏，通常以三天为时限。演员多扮演玉皇大帝、福禄寿三星等角色。

社戏是不同地区的会馆所筹备的戏曲演出。例如在汝南县县城内，聚集着山西会馆、湖北会馆、山陕会馆等。在春节过后，各会馆通常请戏班演出。

堂会戏通常由富豪之家出资开演。富豪之家常有供演出的花庭，因此这种演出通常并不公开表演，主要是在富豪家庭的内部。

除上述庙会、社会等民俗活动邀请锣戏进行演出之外，它还在村中婚丧嫁娶、红白喜事的场合进行表演。例如汝南地区的大户人家，通常在过寿之时邀请当地的锣卷班前去献艺。

三、表演选例

新中国成立之前，传统锣戏的演出剧目以历史戏居多，如《杨景征南》《秦琼征西》《卢俊白征北》《刘伯温访徐达》《反荆州》《临潼关》《朱元龙智盗火龙驹》《真假秦琼》等，群众称之为“袍带戏”，以生、净等行当的戏为主。



滑县锣戏演出《杨府挑将》

《武松打店》，又名《十字坡》《孙二娘开店》《义侠记》等，是锣戏代表性的传统剧目之一，于1933年由老艺人郎方铎口授给范县店子村的锣戏学员，至今仍是该村锣戏的传承剧目。它以《水浒传》有关章节为基本内容，又加上本地十字坡的历史传说改编而成。故事发生在本地，具有浓厚的地方色彩，在武打表演中揉进了当地民间武术功架，翻跳腾跃刚劲苍健，大有梁山之遗风，深为观众喜爱。

武松为兄报仇杀了嫂子潘氏及奸夫西门庆，被发配孟州，途径十字坡，闻此有孙二娘黑店，常抢劫残害过客，深受周围百姓痛恨，但孙二娘武艺高强，无人能敌。生性耿直又武艺精深的武松爱除恶济善，因此，专门去寻衅。

孙二娘是个阴险、狠毒、刁钻，又爱修饰打扮的风流泼妇，人送外号“母夜叉”。在武松自饮时，她曾三番两次上前斟酒助兴，称兄道弟，问寒问暖，点头哈腰，在见武松酒醉入梦后，就想伺机下手，但终不放心，一次次去探视，转身亮相。后被武松察觉并痛打，正值危难之际，其夫张青赶到，问明情由，以谦词赔礼，设宴为武松洗尘，孙二娘表示改邪归正。在这一节武打中，武松在表演上采用了“倒拔翻”“劈叉”等高

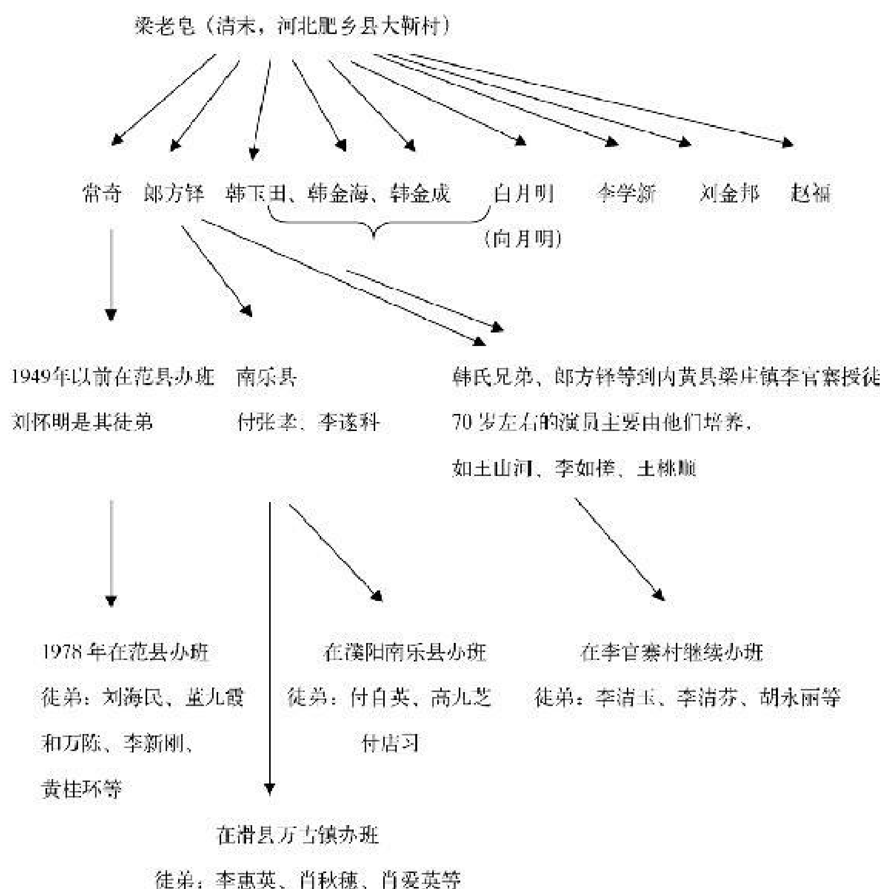
难武功，令观众叹服。

第六章　锣戏名老艺人及锣戏传承

中国传统文化历史悠久，它之所以能够留存至今，很重要的一个因素即是世代相承的无数艺人。也许他们并没有传承非物质文化遗产的雄心壮志，尽管他们生活窘迫，但是他们用自己的一腔热血，以自己的毕生精力和无限才情去维系传统文化的延续与生机。正是由于一代代艺人的口耳相传，锣戏才得以在没有文字记载的情况下创造了历史上的辉煌并延续至今。本章以河南省内不同的地域性流派为例，梳理锣戏在发展历程中涌现出的老艺人及由他们所培养的锣戏艺人。

第一节 豫北地区的名老艺人及师承

豫北地区的锣戏班社较多存在并活跃于安阳市的滑县、内黄县，濮阳市的南乐县、范县，此外鹤壁的浚县在历史上也曾有过锣戏艺人及班社。早期，此五县的锣戏班社实为少数几个艺人在上述不同地区开班授徒形成的，他们的师承关系较为清晰。请参见如下关系图。



豫北地区锣戏师承关系图

从上图可以清晰地看出，目前所知的豫北地区的第一代锣戏艺人是学艺于清末民初之时河北肥乡的梁老皂。他在家乡开班授徒时将自己掌

握的锣戏剧目、表演等技术教给了前来学艺的常奇、郎方铎等人，他们将锣戏的表演技术比较完整地保存了下来。此后，常奇、郎方铎将锣戏散布到豫北的多个地区，其中尤其以滑县、内黄县、南乐县及范县为代表，直至当下此四县依然有锣戏的演出活动。以下逐一介绍这些地区的知名艺人及其传人。

常奇（**1877—1967**）

男，河北省广平县大进村人，绰号“盖九州”。6岁即学锣戏，主工青衣、花旦，兼文生。他嗓音和润，形象逼真，表演贴切，演戏不久即远近扬名，应豫北地区的滑县、内黄县、范县及南乐县等地之邀开班授徒，为豫北地区锣戏的发展奠定了坚实的基础。1956年前后，他随班进入范县专业剧团，从事领导工作。

常奇的拿手戏有《武松打店》《杨景征南》《老征北》《三省庄》《青牛混宫》《山东府》等。其中《武松打店》成为范县店子村锣戏班的保留剧目。他饰演孙二娘，采用夸张的舞台动作，完成利落洒脱的表演，生动塑造了孙二娘精灵、善变、风流泼野的个性。1956年参加山东省“百花齐放”观摩会时，主演《秦琼投李渊》一剧并荣获一等奖。

常奇在多年的实践中，博采众长，刻苦钻研，在本剧种唱腔上独树一帜，给人留下深刻印象。

郎方铎（**1903—1976**）

男，山东省冠县郎庄人，主工旦角，艺名“五尺三”。唱念做打样样精湛，因主演《审诰命》中的诰命夫人而唱红平原省，1956年获山东第二届戏曲汇演奖章，1962年被选为中国戏曲家协会委员。

刘风奇（**1898—1957**）

男，河南省滑县老庙乡南塔邱村人，从小跟随父亲刘小香学艺，主

工小生。由于他天资聪慧，后来兼及红脸、包头等多个行当。锣戏公聚班坐班滑县万古镇西万古村后，刘风奇培养了一大批演员。据20世纪80年代戏曲集成调研工作的调查可知，滑县大锣戏七八十岁以上的艺人皆是他的徒弟。1953年起在李官寨大锣戏剧团任教数年，后在大弦戏剧团任教。因发病突然，逝于工作中，艺德传遍豫北各地。

一、滑县万古镇锣戏班社的知名老艺人及现任演职员

自清末至当下，万古镇锣戏班一直坚持演出，这与该锣戏班师承关系从不曾间断有关，也与锣戏在该地区所形成的重要影响及培养的观众群有关。该班社中曾涌现出的老艺人及现任演职人员的详细情况如下。

乔文春（**1890—1980**）

男，滑县留固镇横村人。自幼随父学艺，后在锣戏班任老师。由于他排行第三，所以人们习称之为“三老师”。他主要扮演黑脸、花脸和红脸，塑造的典型角色包括杨七、张飞、郑印等，在群众中有“杨七笑，郑印傲，花脸出场三不照”的美誉，充分说明其塑造上述角色的才能。七十多岁时还登台演出，武戏依然能赢得观众的阵阵喝彩。

孙文聚（**1923—1982**）

男，滑县西万古村人，滑县万古镇锣戏班的唢呐演奏员。他出身于唢呐演奏世家，技艺精湛，名声远扬。他将祖传的技艺毫无保留地教给后人。因为艺术水平高超，所以除为锣戏演奏外，闲余时间还应邀为滑县大平调、高调（豫剧）、长垣四平调、二夹弦等剧团演奏。

肖保太（**1924—1989**）

男，滑县万古镇西万古村人。生前系滑县大锣戏剧团团长，行当小

生，主要饰演的角色包括《平方腊》中的张顺，《三省庄》中的罗成，《打店》中的武松，《吴信盗马》中的程咬金等。

肖丙柱（**1925—2010**）

男，滑县万古镇西万古村人，师从刘风奇，主工青衣，滑县锣戏剧团的著名演员之一，主要饰演的角色包括《火烧赵家楼》中的金氏，《太原府》中的窦氏，《三省庄》中的贾秀英等。

肖明才（**1930—**）

男，滑县万古镇西万古村人，师从刘风奇，主工红脸行当。肖明才的嗓音洪亮，舞台表演具有大家风度，主要饰演的角色包括《分水岭》中的冯葛臣，《审诰命》中的杜仕卿，《吴信盗马》中的秦琼，《平方腊》中的卢俊义等。

肖新垒（**1925—1991**）

男，滑县万古镇西万古村人，拜师刘风奇，主工花脸，主要饰演的角色包括《平方腊》中的武松，《小归代府》中的胡大海，《分水岭》中的乌克宁。在参与演出之外，肖新垒还师从张太和学习打鼓，并在张太和去世后接任司鼓一职。由于他是演员出身，对演员在舞台上的一招一式了如指掌，所以他的伴奏节奏性极强，尤其是武场，能通过鼓点彰显战场的紧张、激烈与雄壮。在其伴奏与烘托之下，演员们的演出也往往更加卖力，更为精彩。观众们都评价他“青出于蓝而胜于蓝”。

肖明军（**1936—2007**）

男，滑县万古镇西万古村人，师从刘风奇，因略有口吃，所以多饰演兵卒。中年以后，在滑县锣戏剧团担任导演。他擅长饰演的角色以《火烧赵家楼》中的金四平为代表，常能引起观众此起彼伏的笑声。

刘忠然（**1936—**）

男，滑县万古镇寺台村人。14岁随团学艺，在老艺人刘风奇的指导下，主工闺门旦，技艺精湛，扮演角色栩栩如生，在豫北享有盛誉，被列入第二批河南省省级非物质文化遗产项目代表性传承人名录。其饰演的角色主要包括《二王篡朝》中的大伯母，《三气周瑜》中的小乔，《古城会》中的大皇嫂，《太原府》中的陈秀英，《三省庄》中的黑景芝，《罗成扮花姐》中的姑娘，《永平关》中的孙花，《姜秀英夺印》中的姜秀英，《杨景征南》中的李荣花，《平方腊》中的方金定，《三上马》中的二公主，《海瑞搜宫》中的僮贵妃，《火烧赵家楼》中的爱姐，《八仙拜寿》中的何仙姑，《西游记》中白龙马变化的美女，《红娘下书》中的红娘，《分水岭》中的二皇妹，《武松打店》中的孙二娘，《保定府》中的林秀英，《杨府挑将》中的萧银宗，《卢俊白征北》中的卢凤英，《李存孝过江》中的水婆，《罗成解灵》中的庄金定，《扬州观灯》中的胡秀英，《买茶童》中的吴顺鱼，《双借闺女》中的赵凤英，《沙州迁民》中的王氏，《朱元龙封宫》中的马腊梅，《洪洞县》中的韩府小姐，《山海关》中的吴府小姐，《老大王赴会》中的皇姑，《崔中元回家》中崔中元的闺女，《跑花船》中的刘金婵，《归南唐》中的刘金定，《锔缸》中的王大娘，《大铁山》中的车千斤，《安金定投营》中的安金定，《山东府》中的岳娘，《吴信盗马》中的店家婆，《东大桥》中的董金定，《赵匡胤送京娘》中的京娘，《大破回元钵》中的胡金婵等。

肖随芝（**1936—**）

男，滑县万古镇西万古村人。13岁起师从刘风奇学戏，主工小生。其表演端庄稳重，唱腔高昂清脆，扮相俊俏，被列入第二批河南省省级非物质文化遗产项目代表性传承人名录。其擅长饰演的角色包括《三气周瑜》中的周瑜，《卢俊白征北》中的卢俊白，《三省庄》（头本）中的罗成，《三省庄》（2本）中的杨思玉，《杨府挑将》中的杨景，

《广武山夺印》中的罗成，《薛礼救驾》中的薛仁贵，《永平关》中的贵振荣，《姜秀英夺印》中的姜秀英，《杨景征南》中的杨景，《平方腊》中的张顺，《海瑞搜宫》中的冯宝，《火烧赵家楼》中的马九皋，《八仙拜寿》中的东方朔，《西游记》（1—3本）中的孙悟空，《红娘下书》中的张君瑞，《分水岭》中的冯景，《保定府》中的唐知县，《李存孝过江》中的李存孝，《罗成扮花姐》中的罗成，《扬州观灯》中的王义，《买茶童》中的于广，《借闺女》中的童相公，《太原府》中的魏文平，《沙州迁民》中的李文太，《朱元龙封宫》中的朱元龙，《洪洞县》中的韩红彦，《山海关》中的吴彦龙，《吴信盗马》中的秦琼，《罗成解灵》中的秦安，《大破回元钵》中的罗成等。

肖保敬（**1942—1988**）

男，滑县万古镇西万古村人，主工丑角行当，滑县万古镇锣戏剧团著名演员之一。因善于演丑角，且扮相和表演出色，被人们称作“大丑”。其人尽管目不识丁，但凭借超强的记忆力，再加上勤学苦练，最终达到了熟记各个剧本、各个角色唱词的程度，是锣戏不可多得的演员。他善演的剧目包括《锔缸》等。

肖明书（**1942—**）

男，滑县万古镇西万古村人，17岁拜乔文春为师，主工黑脸、红脸和花脸。由于具有一副亮嗓子和苦练而成的好身段，肖明书成为滑县万古镇锣戏剧团中的重要演员。他善于扮演的角色包括《三气周瑜》中的关公，《三省庄》中的王豹、蔡子道、黑德茂，《罗成解灵》中的杨川，《薛礼救驾》中的盖苏文，《杨景征南》中的郑印，《平方腊》中的武松，《火烧赵家楼》中的牛虎豹、马九皋，《西游记》中的火龙驹、姜士充，《凤凰山》中的盖苏文，《分水岭》中的乌克明，《保定府》中的杜仕卿，《杨府挑将》中的韩昌，《李存孝过江》中的王彦章，《洪洞县》中的韩玉，《吴信盗马》中的吴信，《崔中元回家》中

的崔中元等。

肖景学（**1945—**）

男，滑县万古镇西万古村人，17岁拜乔文春为师，专工黑花脸行当。他擅长扮演的角色包括《三省庄》中的黑龙，《薛礼救驾》中的盖苏文，《永平关》中的孜木王，《杨景征南》和《杨府挑将》中的杨七，《火烧赵家楼》中的杜公子，《西游记》中的假火龙驹和青牛，《凤凰山》中的盖现目，《分水岭》中的冀永安，《保定府》中的程西牛，《卢俊白征北》中的洪缨，《吴信盗马》中的吴信，《三气周瑜》中的黄忠等。

孙秀刚（**1944—**）

男，河南省滑县万古镇西万古村人，唢呐艺人孙文聚之子。他自幼受家庭环境熏陶，跟随父亲学习各种吹奏乐器的演奏技术。此外，他还能自制乐器。锣戏停演期间，他一方面应邀到县剧团排练、演奏，另一方面为别人修理或制作乐器。

张新民（**1956—**）

男，滑县万古镇西万古村人，祖传吹笙，因此谙熟笙的演奏技艺。

肖爱英（**1960—**）

女，滑县万古镇西万古村人，15岁随滑县万古镇锣戏团学艺，主工青衣行当，有很高的演艺水平。善于扮演的角色包括《二王篡朝》中的西宫，《三气周瑜》中的小乔，《太原府》中的窦夫人，《三省庄》中的黑景芝，《罗成解灵》中的庄金定，《永平关》中的孙花，《姜秀英夺印》中的樊梨花，《杨景征南》中的陶三春，《平方腊》中的方金定，《海瑞搜宫》中的僮贵妃，《火烧赵家楼》中的金氏，《八仙拜寿》中的王母娘娘，《西游记》中的九圣母，《凤凰山》中的宇迟保

庆，《分水岭》中的大皇姑，《保定府》中的诰命，《杨府挑将》中的萧银宗，《卢俊白征北》中的卢夫人，《李存孝过江》中的水婆，《罗成扮花姐》中的秦桂花，《扬州观灯》中的胡夫人，《借闺女》中的僮夫人，《沙州迁民》中的王氏，《朱元龙封宫》中的马秀英，《洪洞县》中的王金莲，《山东府》中的岳娘，《吴信盗马》中的贾秀英，《东大桥》中的董金定，《跑花船》中的刘金婵，《大铁山》中的车千斤，《赵匡胤送京娘》中的京娘，《大破回元钵》中的王金娥等。

孙香玲（**1960—**）

女，滑县万古镇人，主工小旦行当，善于饰演的角色包括《太原府》中的陈金定，《杨景征南》中的李荣花，《二王篡朝》中的景花，《三省庄》中的杨思玉，《洪洞县》中的韩府小姐等。孙香玲善于塑造悲剧性人物，以及营造悲剧性气氛。她的舞台表演具有基本功扎实、情感表露真实的特点，从而使观众为之动容，甚至与之声泪俱下。

肖秋穗（**1962—**）

女，滑县万古镇西万古村人，13岁时拜肖随芝为师，主工小生行当，念、唱、做、打均有很高造诣，为滑县锣戏的发展做出了贡献。其擅长扮演的角色包括《二王篡朝》中的宗玉，《三气周瑜》中的周瑜，《太原府》中的魏文平、窦荣、李世民，《三省庄》中的罗成、胡金婵，《薛礼救驾》中的薛仁贵，《永平关》中的贵振荣，《姜秀英夺印》中的姜西，《杨景征南》中的杨景，《平方腊》中的燕青，《海瑞搜宫》中的冯宝，《火烧赵家楼》中的奶母，《八仙拜寿》中的蓝彩和，《西游记》（2本）中的假唐王，《麒麟送子》中的董永，《凤凰山》中的宇迟保林，《分水岭》中的冯景，《保定府》中的唐知县，《杨府挑将》中的杨景，《卢俊白征北》中的卢天龙，《李存孝过江》中的水婆，《罗成扮花姐》中的罗成，《扬州观灯》中的王义，《买茶童》中的于广，《借闺女》中的僮相公，《沙州迁民》中的李文太，

《朱元龙封宫》中的朱元龙，《洪洞县》中的知县，《山东府》中的差官，《吴信盗马》中的王伯当，《崔中元回家》中崔中元的女儿，《大铁山》中的木总成等。

肖玉歌（**1963—**）

女，滑县万古镇西万古村人，13岁读初中时就开始白天读书、晚上学唱锣戏。在其父肖丙柱和刘忠然老师的悉心培养下，很快练就一副好嗓子，声音洪亮，音质甜美，唱腔婉转动听，主工青衣、闺门旦。由于肖学戏刻苦，学戏不久后便开始登台演出并很快能够顶替刘忠然老师。凡是刘老师的角色均由她出场，她成了滑县锣戏剧团的顶梁柱。为了不断攀登戏剧艺术高峰，她到郑州艺术学校深造。毕业后，她和丈夫开办一所滑县梨园综艺学校，先后培养学员近六百人。河南省豫剧一团、金不换剧团、浙江婺剧、郑州武警部队文工团等，皆有肖玉歌夫妇培养的学员。

李会英（**1963—**）

女，滑县万古镇西万古村人，14岁拜刘忠然、肖明军为师学习锣戏，主工青衣行当，同时能够胜任小旦、闺门旦和老旦等行当。擅长扮演的角色包括《二王篡朝》中的皇后，《三省庄》中的杨思玉，《永平关》中的孙花，《姜秀英夺印》中的姜秀英，《杨景征南》中的佘太君，《火烧赵家楼》中的爱姐或金氏，《八仙拜寿》中的何仙姑，《卢俊白征北》中的水婆，《李存孝过江》中的水婆，《罗成扮花姐》中的秦桂花，《买茶童》中的吴顺鱼，《借闺女》中的白奶奶，《沙州迁民》中的王氏，《朱元龙封宫》中的马腊梅，《锔缸》中的王大娘等。

李东良（**1963—**）

男，滑县万古镇西万古村人，10岁开始边上学边学戏，主工花脸行当。善于表现的角色包括《三省庄》中的黑龙，《薛礼救驾》中的徐茂

公，《杨景征南》中的郑印，《火烧赵家楼》中的杜公子，《二王篡朝》中的景天，《分水岭》中的黑李虎，《吴信盗马》中的朱白杰，《八仙拜寿》中的张果老，《三气周瑜》中的关羽，《西游记》中的沙僧，《卢俊白征北》中的叉口，《洪洞县》及《沙州迁民》中的县官等。

武秋田（**1966—**）

男，滑县万古镇武庄村人，自幼酷爱戏曲艺术，1983年向本村音乐教师学习民族乐器二胡、板胡。1985年参加滑县锣戏剧团巡回演出，在乐队中演奏二胡。1995年乐队调整，又改弹三弦。他本人多才多艺，因此在锣戏停演期间，还应邀到滑县乐腔剧团拉板胡，到滑县二夹弦剧团弹三弦。

吴凤珍（**1967—**）

女，滑县万古镇西万古村人，主工小生行当。擅长扮演的角色包括《三气周瑜》中的赵云，《三省庄》中的罗成，《罗成扮花姐》中的钱玉林，《火烧赵家楼》中的方公子等。

孙瑞杰（**1969—**）

男，滑县万古镇西万古村人，8岁起跟随父亲孙自套（父亦祖传）学习吹奏唢呐，12岁随锣戏剧团演出，并逐渐成长为剧团的主力。他的功底扎实，技艺精湛，大笛演奏风格音色透亮，响而不噪，韵律感强，表现的情绪情感丰富，能够使听众闻之而动容，擅长演奏的唢呐器乐作品包括《娃娃》《武定锤》《赞子》《花赞子》等。

张英丽（**1976—**）

女，滑县万古镇西万古村人，跟随锣戏剧团学艺，主工小生行当。

肖军英（**1978—**）

女，滑县万古镇西万古村人，主工包头行当，最善于塑造的角色是丫鬟。

肖占强（**1989—**）

男，滑县万古镇西万古村人，毕业于滑县戏校，翻跟头的本领最为突出，擅长演马童。

二、内黄县李官寨村锣戏班社的知名老艺人及现任演职员

据《滑县戏曲志》记载，内黄县李官寨村的锣戏，系清嘉庆年间由李官寨村画工王登云携子王家福等十余人，在浚县二十里铺学艺后带回并逐渐发展而成。在传入李官寨之初，锣戏采取的是打地摊的演唱形式，后化妆登台演出。由于戏班规定，凡班社人员的后代都要学戏，所以，李官寨村的锣戏班世代相传，从无间断。目前可以详细记录生平及表演艺术特征的艺人由郎方铎、刘风奇、张廷顺、李文春、韩新城等一代演职人员开始。

内黄县锣戏的旦角演员主要由中央戏剧协会委员郎方铎主教，第一代传人是王计礼、王德玉，第二代传人包括李清社、王青霞、李清玉、王春凤、李凤竹、乔素云、段素霞、樊香粉、王艳玲。生、丑、末、贴由刘风奇主教全部技艺，其中生角的第一代传人包括李宗达、李如搓，第二代传人包括李香红、胡永丽。丑角的第一代传人包括司章礼、王炳乾，第二代传人包括王桃顺、李会乙，第三代传人包括胡玉香、王梅凤、胡爱阁。红脸由张廷顺主教，第一代传人包括王山河、李如招、李文正。净角主要由李文春主教，第一代传人包括王清云、王聚朝、李会卿、李宗显、李秀希。黑脸由韩新成主教，第一代传人包括王运合、王

炳安、李金拴、李宗希，第二代传人是王江合。目前该锣戏班社共包括老中青演员四十余人。

此外，该锣戏班社的乐队也有清晰的传承脉络。第一代司鼓者是王计福，第二代司鼓者是王同修。第一代唢呐演奏员是郑留锁，第二代包括王顺坡、王计民。尖子号的第一代吹奏者包括李全希、李宗汉，第二代是李亲周等。目前乐队共16人。

部分演职人员的详细介绍如下。

王秀得（清代）

男，内黄县李官寨锣戏班社乐器演奏者，各种文武场的乐器演奏基本能胜任，被誉为“样样通”。

王聚雨（**1890—1943**）

男，内黄县李官寨锣戏班社乐器演奏者，精通尖子号的演奏。

王道增（**1896—1966**）

男，内黄县李官寨锣戏班社乐器演奏者，上下几代人均为大锣戏艺人，其子即滑县大弦戏剧团原副团长王聚朝，其孙为现在该剧团乐师，可谓戏曲世家。

韩新城（**1895—1959**）

男，滑县城关人，主演黑脸，年轻时就因其卓越的演技而远近闻名，艺名“麻黑脸”，以演敬德扬名，不幸壮年早逝。

张廷顺（**1905—1975**）

男，滑县八里营安上人，主工红脸行当，以杨继业一角唱红冀、鲁、豫交界地区的多个市县。

李文春（**1921—2002**）

男，滑县横村人，主工花脸行当，以善演张飞赢得豫北、鲁西南等地人民群众的喜爱，人称“活张飞”。

王运合（**1924—2005**）

男，内黄县李官寨村人，麻黑脸高徒，主工净行，由于演技突出被群众誉为“大黑脸”，因主演窦建德而名满豫北地区。

李宗希（**1932—2004**）

男，内黄县李官寨村人，主工白脸行当，代表剧目为《宾州》，以演活奸臣宇文化及誉满舞台，以致平时老幼都称他“老宇文”。

王山河（**1932—**）

男，内黄县李官寨村人。先师从老艺人李如庆、王成云学艺，后拜郎方铎为师，主工红脸行当，以武功好，工架优美、稳重、端庄，表演具有大将风度，唱腔浑厚、宽广见长。王山河最擅长塑造的角色包括《三气周瑜》中的关羽，《吴信盗马》中的秦琼，《杨景征南》和《杨府挑将》中的杨七等。在从艺的过程中，跟随内黄县剧团在冀、鲁、豫三省交界的广大区域内进行了大量的演出，为剧团的延续、发展做出了重要的贡献。以辽东元帅葛苏文、薛仁贵等角色两次在县举办的文艺汇演中获个人一等奖。

王计礼（**1937—**）

男，内黄县李官寨人，先师从老艺人李如庆、王成云学艺，后拜郎方铎为师，主工旦角行当，尤以饰演闺门旦、武旦类角色见长，在戏曲舞台上被誉为“大坤角”。以在《三省庄》中主演女主角黑金枝，《太原府》中主演陈金锭而出名，足迹遍及豫、冀、鲁、晋边区大部分县乡，

在县市文艺汇演中也多次获奖。

李金拴（**1937—2000**）

男，内黄县李官寨村人，主工大花脸行当，生、净行当俱佳，以《郑胤下山》在县文艺汇演中获个人一等奖。因涉猎的行当多样，能饰演多种角色，被誉为“戏补丁”。

李宗达（**1938—**）

男，内黄县李官寨村人，主演文武生，古装剧以杨六郎、周瑜为代表，时装剧以刁德一、李玉和成名，曾在县文艺汇演中两次获个人一等奖。

王德玉（**1939—**）

男，内黄县李官寨村人，主工花旦行当，扮相十分精巧，舞台上众称“二坤角”，以饰演杨思玉成名。

李如搓（**1940—**）

男，内黄县李官寨人，拜郎方铎为师，主工红脸、武生行当，以嗓音嘹亮、工架优美稳重、表演具有大将风度而闻名。最擅长塑造的角色包括《杨景征南》和《杨府挑将》中的杨七，《三气周瑜》中的关羽，《吴信盗马》中的秦琼等。在从艺的过程中，跟随内黄县剧团在冀、鲁、豫三省交界的广大区域内进行了大量的演出，为剧团的传承和发展做出了重要的贡献。

王桃顺（**1941—**）

男，内黄县李官寨村人，先师从老艺人李如庆、王成云学艺，后拜郎方铎为师，主工丑角行当，广泛涉猎青衣、小旦、闺门旦和老旦等。擅长扮演的角色包括《卢俊白征北》中的水婆，《李存孝过江》中的水

婆，《姜秀英夺印》中的姜秀英，《三省庄》中的杨思玉，《永平关》中的孙花，《杨景征南》中的佘太君，《火烧赵家楼》中的爱姐或金氏，《八仙拜寿》中的何仙姑，《罗成扮花姐》中的秦桂花，《借闺女》中的白奶奶，《朱元龙封宫》中的马腊梅，《沙州迁民》中的王氏，《锔缸》中的王大娘等。

除在多部剧目中担任主角之外，王桃顺还为内黄县锣戏团的人才培养做出了巨大的贡献，培养了以李清芬、李清玉为代表的多名演员。其徒弟目前在该剧团之中已成长为中坚力量。此外，王桃顺还呕心沥血地为该剧团记写传统剧目，已使二十多部锣戏剧目得到书面形式的记录，为保存该团的传统剧目做出了重要贡献。

除演唱外，王桃顺主要从事新旧剧目改革编写整理工作。亲自编写的现代剧有《砸锅》《护树园》。县“奥雪杯”汇演中以《护树园》一剧获创作二等奖、演出一等奖。

王顺坡（**1951—**）

男，内黄县李官寨村人，锣戏剧团唢呐演奏员，曾任团长，师从老艺人常增现学习唢呐演奏技艺。他演奏的大笛曲音色透亮、曲调婉转、风味浓郁、响而不燥，显示出扎实的功底与精湛的技艺，不仅擅长为锣戏目前所传承的所有剧目伴奏，而且还擅长演奏独立的唢呐器乐作品，包括《娃娃》《开门》《赞子》等。

除做好唢呐伴奏者的本职工作之外，他还是王桃顺整理锣戏剧本的全力支持者，配合王桃顺整理出二十多部锣戏剧目的书面剧本，为保存该团积累的剧目做出了重要贡献。

胡永丽（**1972—**）

女，内黄县李官寨村人，少年时师从王桃顺学戏，主工武生、小生行当，后成长为该团的当家武生。她的唱、念、做、打均有很高造诣，

唱腔明亮、有声势，做派飘逸、洒脱，具有武将气度，打出手的动作干净利落，技巧性强。主要擅长扮演的角色包括《罗成扮花姐》中的罗成，《三气周瑜》中的周瑜，《二王篡朝》中的宗玉，《薛礼救驾》中的薛仁贵，《永平关》中的贵振荣，《姜秀英夺印》中的姜西，《杨景征南》中的杨景，《平方腊》中的燕青，《麒麟送子》中的董永，《凤凰山》中的宇迟保林，《卢俊白征北》中的卢天龙，《朱元龙封宫》中的朱元龙，《吴信盗马》中的王伯当，《大铁山》中的木总成等。

除作为一名优秀的武生演员多年坚持参加锣戏的演出之外，她还曾任该团团长，由于具有较强的组织能力、社会活动能力，再加上精湛的演技，使得锣戏剧团不仅获得较多的演出机会，而且获得了较高的社会评价，为该团的发展做出了重要贡献。

王计民（**1970—**）

男，内黄县李官寨村人，师从老艺人常增现，主工文场全部乐器，以唢呐、三弦、笙的演奏技艺最为精湛。目前在锣戏剧团主要担任笙的演奏工作，同时还在人员不足时替补唢呐演奏员。他的笙演奏功底扎实，技艺精湛，与大笛配合默契，为剧情的推进、角色的塑造起到了重要的氛围烘托作用。

李清芬（**1975—**）

女，河南省滑县万古镇西万古村人，二十多岁拜师于王桃顺，开始学习锣戏表演技艺，主工闺门旦行当。擅长扮演的角色包括《罗成扮花姐》中的秦桂花，《火烧赵家楼》中的爱姐，《三省庄》中的杨思玉，《永平关》中的孙花，《姜秀英夺印》中的姜秀英，《八仙拜寿》中的何仙姑等。

李清玉（**1969—**）

女，河南省内黄县李官寨村人，二十多岁时开始师从王桃顺学习锣

戏，涉及的行当包括老旦、泼辣旦。擅长扮演的角色包括《火烧赵家楼》中的金氏，《三省庄》中的杨思玉，《卢俊白征北》中的水婆，《李存孝过江》中的水婆，《二王篡朝》中的皇后，《永平关》中的孙花，《姜秀英夺印》中的姜秀英，《杨景征南》中的佘太君，《罗成扮花姐》中的秦桂花，《买茶童》中的吴顺鱼，《借闺女》中的白奶奶，《沙州迁民》中的王氏，《朱元龙封宫》中的马腊梅，《锔缸》中的王大娘等。

三、浚县锣戏班社的知名老艺人

河南省鹤壁市浚县在清末民初一段时间内也涌现出几位远近知名的演员。但由于人员太少，新中国成立后已不见该地域锣戏的发展和演出的踪迹。以下简要介绍该地区涌现出的早期知名演员。

大胖妞（？—？）

据浚县《文化志》编辑室编印的《浚县旧时的戏曲班社》记载："旧时代，以演戏为生的职业戏剧团体，谓之'科班'。科班分江湖班（窝班出身）和凉家班（半路学戏）两种。清末至民国年间县境内科班有十余个。"其中"二步戏（班）《》以县衙二步班衙皂为后台，为首李老景为管主，唱大锣戏"。大胖妞是其主要演员之一，主工旦角，擅演的剧目包括《杀闺女》《借闺女》《狮子楼》等两百多出。

麻红脸（？—？）

据浚县《文化志》编辑室编印的《浚县旧时的戏曲班社》记载，麻红脸是二步戏班中的主要演员之一。

麻黑脸（？—？）

据浚县《文化志》编辑室编印的《浚县旧时的戏曲班社》记载，麻

黑脸是该地区清末民初之时，二步戏班的主要演员之一。

四、范县店子村锣戏班社的知名老艺人及现任演职员

河南省濮阳市范县店子村在清末民初请来郎方铎开班授徒，培养出以苗怀明为代表的几位锣戏演员，此外这一时期还涌现出以李遂科为代表的乐队伴奏者。1956年在山东省第二届戏曲观摩大会汇演时，著名剧作家田汉和文化部领导观看后给予高度评价，并说："该戏音乐伴奏以大笛为主，不如叫大笛子戏为好。"从此，大锣戏更名为大笛子戏，同年店子村锣戏班社被批准为范县职业剧团，后于1962年晋升为聊城专区职业剧团。1970年全国掀起京剧热潮，该剧团随之改为京剧团，并从职业转为了业余。1978年范县店子村的几位老艺人又成立了锣戏班，招了一批学员，培养出刘海民、黄桂环等新一代演员，范县锣戏才后继有人，传承至今。该锣戏剧团于2008年被国务院公布为国家级非物质文化遗产。

李遂科（**1868—1958**）

男，范县店子村人，生于艺人家庭，6岁时随父亲李新月学艺，主工笙、大笛，11岁开始登台伴奏，参演剧目有《抗金兵》《滨州找水》《核桃园》《杨景征西》等。他博学多艺，熟悉十多种乐器，为锣戏音乐发展奠定了基础，有"迟宪章盖山东，不如李遂科哼一哼"之誉。1956年加入中国音乐家协会，受到音乐界高度评价。为纪念他对音乐的贡献，中国音乐家协会曾为其颁发金质奖章一枚。

五、南乐县傅陈庄锣戏班社的知名老艺人及现任演职员

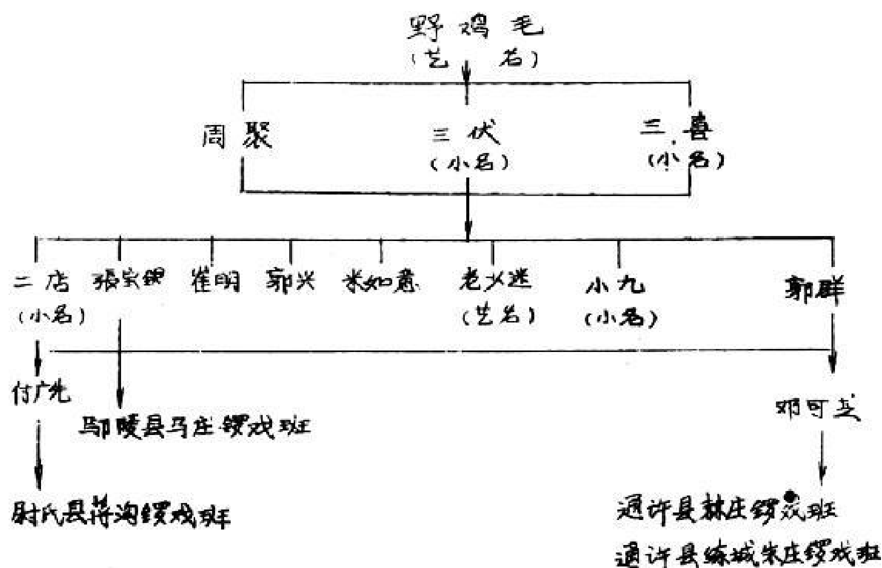
河南省濮阳市南乐县傅陈庄村也是锣戏在豫北发展的一个重要地点。清末民初，该村请来郎方铎开班授徒，培养出以付章考为代表的几位锣戏演员。1949年之后，付章考又培养出付殿喜、李现臣等几位锣戏艺人，使他们成为当代南乐县锣戏表演的重要传承者。但由于目前该县的锣戏艺人较少，如有演出活动，须邀约内黄县、万古县或范县的演员合作，才能完成正常的演出任务。

第二节 豫中地区的名老艺人及师承

豫中是锣戏重要的传承和发展区域，形成了以开封的通许、尉氏两县为中心，波及周边的许昌、周口和平顶山等地区的锣戏豫中流派。以下分别介绍其中的师承关系。

一、开封通许、尉氏县的锣戏名老艺人及现任演职员

通许、尉氏两县是锣戏出现较早、传承时间最长的一个重要地区，但由于缺乏文献资料，梳理出清晰的发展脉络以及艺人的传承谱系图是极其困难的。目前，该地区已无完整的班社进行演出，鲜有能够完整叙述师承关系的老艺人。幸而20世纪80年代的戏曲音乐集成工作，使得一些信息被保存下来。因此，本书主要通过《中国戏曲音乐集成•河南卷•锣戏音乐》（征求意见稿）来呈现该地区的师承关系以及一部分艺人的从艺信息。



豫中锣戏剧团师徒体系表

野鸡毛（？—？）

男，锣戏花脸演员，本名不可考，“野鸡毛”是其艺名，通许县玉皇庙八陵岗人，为目前可以确定的通许县最早的锣戏艺人。据口碑资料可知，他至少收有三个徒弟，分别是：周聚、三伏、三喜。其中三伏又收有八个徒弟，分别是：二店、张宝银、崔明、米如意、郭兴、小九、老少迷、郭群。

周聚（？—？）

男，锣戏鼓师。

三伏（？—？）

男，锣戏旦角演员。据老艺人回忆，应为清朝中期的锣戏演员，小名叫“三伏”，其真实姓名、籍贯等均已无人知晓，能唱五百多本戏。

三喜（？—？）

男，锣戏净角演员。据老艺人回忆，应为清朝中期的锣戏演员，小名叫“三喜”，其真实姓名、籍贯等均已无人知晓，能唱四百多本戏。

袁嘉祥（？—？）

男，开封市通许县锣戏的第二代传承人。由于年代久远，目前艺人仅知他是清代末年该地区锣戏的老师，但对于他的生卒年月、籍贯、师承以及行当等信息则一无所知。

郭兴（？—？）

唢呐伴奏者。据老艺人口碑，其唢呐的演奏技艺精湛。

崔明（？—？）

男，锣戏演员，主工旦角行当。

米如意（？—？）

男，锣戏演员，主工旦角行当。

老少迷（？—？）

男，锣戏演员，艺名“老少迷”，真实姓名和籍贯已无从考证。据说演出时每月收入二百四十串钱。

小九（？—？）

男，锣戏演员，小名“小九”，真实姓名和籍贯已无从考证。据说演出时每月收入二百串钱。

二店（？—？）

男，籍贯为开封附近，主工生行，本名不可考，“二店”是其艺名。据口碑资料可知，他是通许赫庄锣戏班早期演员三伏的徒弟，又是付广先的师父。

张宝银（**1901—**）

男，河南省尉氏县蔡庄大周庄人，13岁（1914）学锣戏，是开封地区锣戏的第三代传承人，主工旦行，以唱腔优美、身段灵活著称，得名“漩涡麦”。掌握剧目丰富，据不完全统计约有一百多个。张宝银曾到许昌地区*陵县马庄锣戏班传授技艺。

付广先（？—？）

男，开封市尉氏县后张铁村人，为该地区锣戏的传承人，拜师二店学习锣戏。后付广先成为开封市尉氏县蒋沟锣戏班的师父，此外也在赫庄锣戏班传授技艺。

邓可芝（？—？）

男，通许县陈集村人，戏路宽，能够胜任红脸、包头、生角等多种行当，为该地区锣戏的第四代传承人。

娄渊兴（**1936—**）

男，开封通许县赫庄人，自1949年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

娄纪孝（**1932—**）

男，开封通许县赫庄人，自1947年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

娄纪成（**1933—**）

男，开封通许县赫庄人，自1945年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

娄彦敬（**1933—**）

男，开封通许县赫庄人，为该地区锣戏的第五代传人。

赫本忠（**1925—**）

男，开封通许县赫庄人，自1935年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

赫本学（**1933—**）

男，开封通许县赫庄人，自1945年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

赫相纪（**1945—**）

男，开封通许县赫庄人，自1982年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

赫敬忠（**1937—**）

男，开封通许县赫庄人，自1950年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

赫玉枝（**1936—**）

女，开封通许县赫庄人，自1948年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

赫玉兰（**1936—**）

女，开封通许县赫庄人，自1947年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

赫丙庆（**1936—**）

男，开封通许县赫庄人，自1947年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

李新忠（**1937—**）

男，开封通许县赫庄人，自1951年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

赫本新（**1938—**）

男，开封通许县赫庄人，自1948年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

赫文化（**1930—**）

男，开封通许县赫庄人，自1942年起学唱锣戏，为该地区锣戏的第五代传人。

赫乾正（**1926—2006**）

男，通许县赫庄村农民，文盲。10岁时跟随通许县赫庄锣戏班老艺人付广先、邓可芝学习锣戏、卷戏，为通许县锣戏的第五代传承人。他以表演神话戏、历史戏见长，讲究各种技巧、特技表演，尤其以扮演孙悟空见长，演技出色，风趣幽默，人送艺名“活悟空”。演出的主要锣戏剧目有《齐天大圣》《小列国》等。五十多岁时还能翻跟斗。2006年病故，享年80岁。

赫敬修（**1929—**）

男，通许县大岗李乡赫庄村农民，小学文化，锣戏、卷戏的唢呐演奏家，一生从事农耕和锣卷戏演奏。赫敬修12岁时在赫庄村跟随付广先、邓可芝学习锣戏、卷戏的伴奏技艺，为锣戏第五代传承人。20岁开始担任赫庄锣戏团笛手。成年以后，他与师妹李兰香结为夫妻。目前还能演奏三十多出锣戏、十多出卷戏的曲子。

1981年，开封地区文化馆到通许县调查锣戏，赫敬修吹奏的部分剧

目得到了记录与录音。2001年8月，河南省电视台“乡村”栏目到赫庄拍摄了专题片，赫敬修的吹奏被收入镜头并播放。2001—2006年，他又被《河南工人报》《开封日报》等报道。2004年，开封电视台拍摄了以赫敬修为主角的专题片《锣戏情怀》，在开封电视台多次播放。2010年1月7日，中央电视台来通许县赫庄拍摄锣戏专题片，赫敬修吹奏并参加了表演。2010年秋，赫敬修的事迹被通许县委、县政府主办的“中国通许”网站介绍。同年秋，《厚重通许》一书对其进行介绍。

赫敬修现在担任通许县赫庄锣戏团笛手，相当于乐队指挥。下图他手中拿的管子是传承三代人的一件乐器，其擅长伴奏的锣戏剧目主要包括《杀七口》《小列国》《吴信盗马》《青牛混宫》《黑石关》《四衙门》《分水岭》《火龙驹》《斩吴驸马》《杨景探桥》《罗成扮花姐》等。



赫敬修

赫敬修长期担任各县锣戏团的笛手、团长，为保存开封地方民族文化遗产、复兴古老的稀有剧种做出了突出贡献。2010年6月，他被选为河南省第二批非物质文化遗产代表性传人。

赫纪明（**1937—**）

男，通许县大岗李乡赫庄村农民。他于12岁起跟随赫庄锣戏班老艺人付广先、邓可芝学习锣戏、卷戏，成为通许县锣戏的第五代传承人，专攻黑头、花脸、白脸。他的唱腔高亢、奔放，相传能传出八里远，因此被人们亲切地称为“八里半”。他的唱白清晰，吐字清楚，对剧种人物、剧情描绘准确，表演到位。

几十年来，赫纪明的足迹遍及河北、通许县周边的扶沟、尉氏县、太康县、周口、*陵县等乡村。2000年以来，他积极带徒传授锣戏技艺，为这一古老稀有的剧种传承做出了积极贡献。2008年5月，他被选为河南省第一批非物质文化遗产代表性传人。

赫纪明的代表剧目包括《杀七口》《小列国》《吴信盗马》《青牛混宫》《黑石关》《四衙门》《分水岭》《火龙驹》《斩吴驸马》《杨景探桥》《罗成扮花姐》《海瑞搜宫》《三上马》等。

娄渊珍（**1937—**）

女，祖籍不明，12岁时开始跟随赫庄锣戏班老艺人付广先、邓可芝学习锣戏、卷戏，唱、演至今，是通许县锣戏的第五代传承人。她主工小花脸行当，唱腔、韵调优美，唱白清晰，吐字清楚，基本功扎实，对剧种人物、剧情描绘准确，表演到位。她主要在通许县周边几十个县的乡村演出。1981年，开封地区文化馆到通许调查锣戏，娄渊珍的演唱被录音记谱。1985年编辑的《通许县戏曲志》收录有她的唱段、曲谱。2000年以来，她授徒传艺，传承锣戏，为保护民族文化遗产做出了贡献。同年，她又被开封电视台、《开封日报》、河南电视台等多家媒体报道。

娄渊珍的主要代表剧目包括《杀七口》《小列国》《吴信盗马》《青牛混宫》《黑石关》《四衙门》《分水岭》《火龙驹》《斩吴驸马》《杨景探桥》《罗成扮花姐》《海瑞搜宫》《三上马》等三十多

出。

李兰香（？—？）

女，通许县大岗李乡赫庄村农民，小学文化，锣戏、卷戏演员，一生从事农耕和锣卷戏演奏。她从13岁开始跟随付广先、邓可芝学习锣戏，为锣戏第五代传承人。

1981年，开封地区文化馆到通许县调查锣戏，她演唱的唱段被记录，为保存开封地方民族文化遗产、复兴古老的稀有剧种做出了突出贡献。

赫爱武（**1955—**）

女，通许县赫庄村农民，初中文化。2000年跟随本村锣戏老艺人李兰香、娄渊珍等学习锣戏，为通许县锣戏第六代传承人。赫爱武是通许县锣戏团团长、全国人大代表马文芳的妻子。

二、许昌市*陵县的锣戏名老艺人及现任演职员

许昌市*陵县曾经也是锣戏演出较为活跃的地区之一。当下该地区的锣戏演出已基本处于停滞状态，因此相关信息的收集受到了相当大的限制。

张保银（？—？）

男，*陵县彭店乡马庄锣戏班的主要演员之一。该戏班历史悠久，据传有二百年的历史。乾隆、嘉庆年间，该戏班以地摊戏形式演出，为竹马、旱船、高跷曲配唱。1953年冬，张保银曾与郭群合作组建马庄锣戏班，教锣戏，演出剧目有《分水岭》《海瑞罢官》。1960年该戏班停

止活动。1979年，马庄锣戏剧团又一次恢复，张保银仍为其中的主要演员之一。

傅广先（？—？）

男，*陵县彭店乡马庄锣戏班的主要演员之一。

葛留星（？—？）

男，*陵县彭店乡马庄锣戏班的主要演员之一，主工须生。

庆丰阁（？—？）

男，*陵县彭店乡马庄锣戏班的主要演员之一。

广付中（？—？）

男，*陵县彭店乡马庄锣戏班的主要演员之一，主工旦行。

庆永治（？—？）

男，*陵县彭店乡马庄锣戏班的主要演员之一，主工净行。

三、许昌市襄城县的锣戏名老艺人及现任演职员

贾鸣庚（？—？）

男，襄城县双庙乡常贾村锣戏班主要演员之一。常贾锣戏始于清咸丰九年（1859），是从临颍县引进的。该戏班活动到1953年散板，前后经历百年有余，其中鼎盛时期是民国十年至廿年（1921—1931）。1962年，襄城县文化馆朱光、肖利二同志在常贾村收集资料，该戏班成员为他们提供了不少信息。

贾法成（？—？）

男，襄城县双庙乡常贾村锣戏班主要演员之一。

贾延杰（？—？）

男，襄城县双庙乡常贾村锣戏班主要演员之一。

贾臣州（？—？）

男，襄城县双庙乡常贾村锣戏班主要演员之一。

四、漯河市舞阳县的锣戏名老艺人

目前该地区的锣戏演出处于停滞状态，因此并无参加演出的演员。笔者仅能根据有限的文献资料查到历史上的个别演员姓名及少量信息。

曹氏（？—？）

男，漯河市舞阳县卸店锣卷戏班著名演员之一，主工红脸。该戏班组建于清光绪二十六年（1900），是由豫北流入的戏曲艺人组建的，由卸店镇张宗世供养，张发跟班、掌班。

小旺（？—？）

男，漯河市舞阳县卸店锣卷戏班著名演员之一，主工花旦。

第三节 豫南地区的名老艺人及师承

锣戏在豫南地区的邓州和驻马店均有班社及演员。本节将分别介绍这两个地区的锣戏演职人员。

一、邓州市的锣戏名老艺人及现任演员

历史上，自清雍正时期在许昌学戏的郭文轩回邓州教戏，邓州境内的构林镇、穰东镇的赵河店、桑庄镇的孔庄等多个地区均出现了锣戏戏班。尤其是桑庄镇孔庄，至今仍有业余班社坚持演出。以下介绍部分演职人员。

郭延廷（？—？）

河南省邓州卷戏的著名演员。据老艺人口碑，郭延廷是郭寅初的先祖。其唱腔声如虎啸，因此赢得“震塌台”的盛誉。据传说，唐太宗李世民当政期间郭延廷曾在宫廷担任乐眷戏的净行角色。后因奸臣陷害，乐眷戏的带头人“矮三儿”被杀，锣卷戏班因此被解散。之后郭延廷逃回邓州，在西峡、内乡一带组建起乐眷戏班，主要演出于豫、陕交界一带。这一戏班被锣卷戏艺人视为最早的乐眷戏民间戏班，乐眷戏也逐渐被讹传为锣卷戏。

唐贞观十八年（644）初，辽东盖苏文叛乱。李世民命太子李治监国，封尉迟恭为元帅，徐茂公为军师，张世贵为先行官，岑文本为押粮官，率军50万御驾亲征。当大军行至西峡、内乡一带时，恰逢郭延廷的锣卷戏戏班演出。郭听说部队行至此地，便斗胆求见李世民，在岑文本的帮助下为“矮三儿”等锣卷戏艺人洗清了冤屈。与此同时，锣卷戏又跟

随唐太宗李世民一路传播至豫东北濮阳一带。

郭文轩（**1690—1752**）

祖籍邓州市燕店村，艺名“黑狗”，主工武生和须生两个行当。清雍正四年（1726），他在邓州构林关组建起一个锣卷戏班。这一戏班在当时的影响很大，经常在南阳各地以及豫、陕交界地带演出，深受老百姓的热爱。其中《斩蔡阳》是该戏班的代表剧目。

郭文轩自幼家境贫寒。他七八岁时就开始跟随父亲卖艺谋生。他的父亲精通吹、拉、弹、唱等多种技艺，曾被许昌锣卷戏班聘请为乐师。但不久锣卷戏遭到清政府的禁逐，郭文轩的父亲因此饥寒交迫，最后病死在破庙中。此后，郭文轩继续刻苦练功，以精湛技艺谋生。

父亲的去世使郭文轩对清政府产生了怨恨之情，因此他加入了白莲教组织。自此，白莲教教徒便经常以锣卷戏演员的身份进行串联和造反活动。郭文轩不久便成为清政府的通缉对象。在挚友的帮助下，他于清雍正四年返回邓州，并在构林关办起锣卷戏戏班，广招门徒。从此，锣卷戏在邓州深深地扎根。

郭云鹤（**1854—1921**）

邓州锣卷戏重要传承人之一，祖籍邓州城东燕店，生于构林镇郭庄村。他自幼家贫，常年在锣卷戏班端茶、打杂，后被锣卷戏艺人收为徒弟，主工武生。

精湛的表演技艺使郭云鹤遭到同行的妒忌，他被下毒而因此失声，从此被迫告别舞台。但这丝毫没有阻碍郭云鹤的锣卷戏生涯。他凭借精湛的把子功、身段以及掌握剧目丰富的优势，当上了各地锣卷戏戏班的师父。他的足迹遍及南阳、叶县、临颍、西平、汝南、许昌甚至河北、山东等地。

穰东赵河店王善人组建的锣卷戏班是郭云鹤教授的最后一个戏班。

该班的李荣太、刘长江、康怀春、邵才娃、胡大申、杨学理、王怀河等一大批优秀的演员均出自郭氏门下。该锣卷戏班曾经红极一时，后因供养人王善人的离世而解散。从此，郭云鹤又开始了他的流浪生活，民国十年（1921）病逝于泌阳的泰山庙中。

刘长江（**1898—1960**）

男，汉族，邓州桑庄镇孔庄村人，幼年曾在穰东赵河店王善人锣卷戏窝班跟随“云游戏师”郭云鹤学艺，并得其真传，成为邓州锣卷戏的重要传承人。他会戏多，功底扎实，特别是身段干净利落，因此获得了“小虫”的艺名，即比喻他犹如麻雀那样机警、敏捷，主工武生、须生行当，也是新中国成立后重建邓州锣卷戏班的第一人。1952年，他与剧团好友王怀河一起重新组建孔庄村锣卷戏班。二人在原来班底的基础上又吸收新的学员以扩充剧团的力量，从而使这一古老的剧种获得新生。

随着“百花齐放”方针的推广，在县政府文化部门的协助下，刘长江、王怀河二人带领戏班成员在邓州剧院上演了《对金刀》《花打朝》《汶江河》等经典传统剧目。这是邓州孔庄锣卷戏班首次登上县级以上的戏曲舞台，展现了这一剧种的古老神韵。之后，刘长江又带领戏班成员在1955年10月举行的南阳地区戏曲汇演中大显身手。1956年8月，他代表锣卷剧团赴省会参加汇演，表演《花打朝》，受到了省领导和其他参演剧团的一致好评。

刘长江和王怀河重建的锣卷戏班使1949年以后的邓州锣卷戏重获新生，达到了蓬勃发展的一个高峰。但是好景不长，1960年春，伴随着这二位老人的相继离世，邓州锣卷戏又陷入了低谷。

刘长江的代表剧目包括《对金刀》《赶秦三》《三开膛》《打花灯》等传统剧目。

王怀河（**1859—1960**）

男，邓州桑庄镇孔庄村人。幼年时他曾和刘长江一起师从郭云鹤学戏。他主工净行，在《火焰山》一剧中饰演牛魔王，并以口中喷火的技艺而广受赞誉。

杨学理（**1892—1953**）

男，邓州构林人，和刘长江、王怀河同为郭云鹤的弟子，也是邓州锣卷戏的重要传承人。他主工红脸行当，在《三开膛》中饰演韩义，在公堂上能把妹妹韩翠平剖腹后用二指宽、一丈二尺长的红、黄二色绫子作肠子在舞台上飞舞。可惜该技艺目前已失传。

刘文献（**1938—1998**）

男，邓州桑庄镇孔庄村人，12岁跟随刘长江学戏，主工净与须生行当。 1952年孔庄村成立锣卷戏剧团之时他即是其中的主要演员。刘文献嗓子好，基本功好，会演的剧目多，掌握的行当齐全，因此人们称他为“八角子”。他是邓州锣卷戏的第九代传承人，也是孔庄村的第二代传人。

刘文献的代表剧目包括《三开膛》《长坂坡》《辕门射戟》《对金刀》和《打灯花》等，分别饰演其中的须生韩义，武生赵云、吕布，花脸孟良和丑角吴二舍，表演到位，且字正腔圆、不温不火。

刘文献最大的贡献在于其对锣卷戏唱腔的创新和改革，力求其行腔的委婉优美，因此受到了同行和观众的首肯。1979年至1986年间，刘文献一直任孔庄村锣卷戏戏团团长。1989年剧团已处于租赁戏箱演出的境况，他仍努力主抓业务工作直至逝世。

窦朝金（**1937—**）

男，邓州桑庄镇孔庄村人，邓州锣卷戏的重要传承人。他12岁学戏，主工旦行，擅长饰演泼辣、风骚、刁钻或歹毒的彩旦角色，如他能

将《打灯花》中吴氏的虚伪、歹毒性格表现得淋漓尽致，引得台下观众破口大骂，同时也受到了观众广泛的称赞和喜爱。此外，他的代表剧目还有《火龙驹》《狸猫换太子》等。

王盛有（**1939—**）

男，邓州桑庄镇孔庄村小王营人，也是邓州锣卷戏的重要传承人。他15岁从艺，拜师著名的净行老艺人王怀河，主工净行。他的嗓音嘹亮，做派不俗，因此深得观众们的喜爱。其代表剧目有《火龙驹》《七星庙》《对金刀》和《下南唐》等。

王学彦（**1940—**）

男，邓州锣卷戏的重要传承人，祖籍邓州市桑庄镇孔庄村。他自幼跟随刘长江学戏，主工武生、须生行当。他虚心好学，深得刘长江的喜爱，从而得到真传。1986年锣卷戏班解体之后，锣卷戏的传统剧本因无人问津而散失殆尽，只有王学彦看重这份“家当”，细心保留了十余册手抄本。1989年，王学彦和王云亭等人重新组建锣卷戏班。他们为了演出而租赁戏服和道具，为了传承锣卷戏而整理剧目手抄本十余册，为剧团的发展付出了大量的心血。

王学彦等人组建的锣卷戏班是驻马店，甚至是豫南地区目前较为完整的锣卷戏班。它不但为邓州锣卷戏的发展接续了香火，还为国家非物质文化遗产的保护和传承工作做出了重大的贡献。

王德山（**1938—**）

男，邓州桑庄镇孔庄村小王营人，邓州锣卷戏的重要传承人。他自幼拜师刘长江，主工须生行当。其唱腔讲究韵味，表演重视传神，做派稳健，台风严谨，因此得到了观众们广泛的称赞。

他的代表剧目包括《杨延景坐帐》《渑池关》《南阳关》和《战元

州》等。1981年元月，河南广播电台来邓州录制了王德山的《杨延景坐帐》唱段，在省电台相关栏目中多次播放。

王云亭（？—？）

男，邓州桑庄镇孔庄村小王营人，邓州锣卷戏的重要传承人。他15岁从艺，主工武生行当。通过勤学苦练，身段干净利落，表演技能精湛。王云亭一直担任锣卷戏剧团的教练。代表剧目包括《渑池关》《火龙驹》《南阳关》《战元州》等。

刘宝玉（**1949—**）

男，邓州桑庄镇孔庄村人，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，是1949年以后邓州培养的一批锣卷戏演员的重要代表，主工文生行当。

王荣焕（**1962—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村人，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，主工花旦行当。她学戏认真，练功刻苦，逐渐成为锣卷戏剧团中的中坚力量。由于学戏时嗓子倒仓，所以音质欠佳。但她善于借力，以巧补拙，因此能够恰到好处地发挥自己嗓音的特色。再加上扮相俊美，表演大方，因此能较为完美地诠释不同剧目中的角色，深得广大群众的喜爱。代表剧目包括《对金刀》《七星庙》《南阳关》《战元州》和《渑池关》等。

周花枝（**1963—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村人，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，邓州锣卷戏的重要传承人之一，主工须生行当。

刘冬兰（**1964—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村人，孔庄锣卷戏1979年学员班的学员，邓州锣卷戏1949年后培养的重要传承人之一，主工武生、花旦行当。她天资

聪颖，刻苦练功，形成唱腔婉转悲怆、做功细腻的表演特征，深得观众的赞誉与喜爱。其代表剧目包括《对金刀》《三杯酒》《七星庙》和《狸猫换太子》等。

姜振敏（**1966—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村人，艺名“黑光”，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，是1949年以后邓州锣卷戏培养的重要传承人之一。她拜锣卷戏净行演员王盛有为师，主工净行。她刻苦钻研，勤学苦练，再加上天生的一副好嗓子，因此成为该锣卷戏班的主要演员。她音质纯正，字正腔圆，拖腔余音绕梁，声如虎啸，在当地获得赞誉：“黑光彪一腔，震动三道岗。东边塌了屋，西边倒了墙。”其代表剧目包括《对金刀》《七星庙》《渑池关》《三升堂》以及《狸猫换太子》等。

赵占国（**1963—**）

男，邓州桑庄镇孔庄村人，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，是1949年以后邓州锣卷戏培养的传承人之一，主工须生行当，此外还兼演净行角色。他在《三杯酒》中饰演须生角色苏平彦，在《七星庙》中饰演须生角色杨继业，在《下南唐》中饰演净行角色赵匡胤，均获得高度评价。

赵小兰（**1963—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村人，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，是1949年后邓州锣卷戏培养的传承人之一，主工武生、须生行当。她的身段潇洒，唱腔委婉，特别是在《火龙驹》中饰演的吕洞宾极为传神，受到观众们的好评和喜爱。

宋小荣（**1964—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村人，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，是1949

年以后邓州锣卷戏培养的传承人之一。她15岁时开始学艺，主工武生、须生。她的表演风格大气，唱腔甜美、明亮，曾在南阳举办的1997年庆“七一”文艺汇演中荣获演员特别奖。其代表剧目有《对金刀》《七星庙》和《南阳关》等。

刘银阁（**1964—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村人，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，主工丑行，是1949年以后邓州锣卷戏培养的传承人之一。

王荣花（**1964—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村人，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，是1949年以后邓州锣卷戏培养的传承人之一。她15岁时开始学艺，主工花旦，兼演彩旦，曾在《三杯酒》等剧目中饰演丫鬟紫鹃等角色，赢得了观众广泛的赞誉。

刘志强（**1965—**）

男，邓州桑庄镇孔庄村人，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，是1949年以后邓州锣卷戏培养的传承人之一。他潜心研习须生行当，兼习花脸，嗓音嘹亮，唱腔气势奔放，从而获得“铁嗓铜腔”之美誉。其代表剧目包括《对金刀》《下南唐》《火龙驹》和《三杯酒》等。

王香灵（**1965—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村人，邓州锣卷戏第十代传承人，主工丑行，孔庄锣卷戏1979年学员班学员，是1949年以后邓州锣卷戏培养的传承人之一。

王香珍（**1966—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村小王营人，16岁开始学艺，主工花旦，兼演

彩旦和丑角。她天资聪明，能够担任许多剧目的主角，做戏认真，俗中见雅，因此深受广大观众的赞誉。

胡爱珍（**1968—**）

女，邓州桑庄镇孔庄村人，15岁开始学艺，主工武生、娃娃生行当。她的扮相俊美，风流隽逸，唱腔甜润明朗，沁人心脾。其代表剧目包括《下南唐》《三杯酒》和《狸猫换太子》等。

二、驻马店遂平县、汝南县锣戏名老艺人及现任演员

于德合（**1912—**？）

又名于玉山，遂平县阳丰乡人。16岁即已登台献艺，曾与师爷共赴叶县、临颍等地演出，在豫南一代是颇具影响力的锣卷戏艺人。师爷谢世之后他在阳丰开办了一个锣卷戏班。此外，于德合的演出足迹遍布西平、泌阳、新蔡、上蔡、新野、唐河、桐柏、舞阳、淮阳、信阳、漯河、周口、许昌、偃师、焦作等豫中南的大部分县市，还先后赴安徽、河北、湖北等省进行交流演出。积累丰富的演出经验后，20世纪50年代于德合先后在汝南、邓州、临颍等地授徒，为汝南县培养了戴清凉、戴清泉、陈子莲等优秀艺人，为邓州市培养了王学彦、王云亭、窦朝金等知名艺人。

于德合天生一副好嗓子，音色通透，音域较宽，既能饰演性格粗犷豪放的角色，也能演唱温婉曲折的曲调，善于饰演须生和小生，把子功底也很深厚。他不仅演技超群，而且还为锣卷戏的挖掘、整理工作做出了巨大的贡献，生前为收集、整理资料的同志口说多部剧目，还提供了较为宝贵的唱腔资料，被誉为豫南锣卷戏界泰斗式的人物。

李狗拽（**1874—1937**）

男，原籍为汝南县燕亭乡戴堂村。他原为清末民初时著名的卷戏艺人，后与来此演出的郑月景搭班演唱并学会了锣戏，从而成为兼擅锣、卷两个剧种的优秀演员。

李狗拽主工须生，扮相好，做戏真，还能够自如地运用声音，久唱之后嗓子并无疲惫之感，因此获得“铁嗓子”的美誉。他经常在遂平、上蔡、临颍等地演出，并指导了郑发亮、门忠平、陈子莲等艺人，1949年涌现的锣卷戏演员大多受过他的培养与熏陶。因此可以说，他为豫南锣卷戏艺术的传承做出了自己的贡献。

郑月景（**1883—1948**）

男，又名郑月晓，原籍山东省东明县。民国初年，郑月景携家人到驻马店汝南县燕亭乡戴堂村搭班学戏。他曾拜李狗拽为师学唱卷戏，非常重视两个剧种在唱法、表演方面的融合和改革。

郑月景擅演须生、小生、老生等角色，是汝南锣卷戏著名的多面手，因此在当地以至豫南地区具有较高的声望和知名度。

姚忠筝（**1914—**？）

男，原籍汝南县姚湾。他在青年时即酷爱锣卷戏艺术，曾自筹资金去叶县拜师学艺，出师后回到姚湾并成立锣戏班。他在该戏班中主要担任演员、司鼓等职，为锣卷戏的传承做出了杰出的贡献。

王庆真（**1916—**？）

男，原籍汝南县张楼乡顺河店村。幼年时他即热爱民间艺术，许多民歌、花鼓调以及地方戏都记在心里。王庆真后拜遂平县张股云为师，学唱锣戏，每逢新春佳节，即把锣戏配入多种民间玩艺儿中。除此之外，他对打击乐器中的铙、钹也较为精通。

王喜真（**1917—**？）

男，汝南县张楼乡顺河店村人。他对锣戏的各种演唱均较为熟练和精通，同时还把兄弟剧种的唱腔及风格融入到锣戏中，从而为锣戏音乐的传承和发展做出了突出的贡献。20世纪80年代，他又多次热情地为集成工作提供宝贵资料，为传统戏曲音乐的保护工作做出了较大贡献。

王柏林（**1932—**？）

男，家住汝南县张楼乡顺河店村。他擅长锣戏中打击乐的演奏，主奏鼓板。经他训练、指挥的武场乐队往往能演奏出丰富多彩的打击乐。

王守满（**1913—**？）

男，家住汝南县张楼乡行政村。他从17岁起跟随父亲“王麻子”学吹管乐器。通过勤学苦练，掌握了唢呐、笙以及海笛的演奏技巧。他的海笛演奏在豫南的艺人中无人能比。他还精通寺庙音乐，如单管子、双管子的演奏，对锣卷戏的伴奏尤为擅长。1958年，他赴信阳地区参加比赛，演奏锣卷戏并获得一等奖。1962年，他参加省民间吹奏乐汇演并荣获二等奖。1982年，他又参加驻马店地区唢呐调演，获荣誉奖。20世纪80年代，王守满虽年事已高，眼花耳聋，但为戏曲集成工作也贡献了大量的音乐资料。

陈庭弼（**1918—**？）

男，原籍为汝南县燕亭乡戴堂村。他学戏较晚，但有一口好腔，因此很快成为戴堂卷戏挑大梁的演员，主工红脸行当。

20世纪80年代县文化部门调查锣卷戏相关信息时，他虽年岁已高，但嗓音还是不减当年，演唱的锣卷戏腔调仍保持着该剧种固有的风格。

郑发亮（**1930—**？）

男，又名郑志武，郑月景的长子。他出生于西平县锣戏班，自幼受父亲影响而学唱锣卷戏，7岁练功，9岁登台。在得到父亲真传之后，郑

发亮的演出更加灵活多变，年幼之时已能饰演多种角色。10岁时他跟随父亲到戴堂锣卷戏班搭班落户。12岁时又参加商水县八屯锣戏剧团，主唱二生，后又唱武生，并兼司鼓。1949年，他回到汝南县姚湾寨，仍参与锣卷戏活动，并任教师，曾在上蔡县的黄埠、常庄，遂平县的张口、大王堂和叶县等地表演。20世纪70年代又被南阳地区邓县高民乡孔庄村聘请为教师，教授这里的锣卷戏戏班。

郑梅英（**1939—**？）

女，郑月景的女儿，郑发亮的妹妹。郑梅英自幼喜爱戏曲，曾跟随父亲和哥哥在村中戏班学唱锣卷戏。她天资聪颖、记忆力强，因此迅速成长为汝南锣卷戏的第一代女旦角。她的嗓音甜美动听，扮相优美逼真，得到了观众们广泛的赞誉和喜爱。

门中平（**1931—**？）

男，汝南戴堂人。门中平从五六岁即开始听戏。每逢戏班排练或演出，他都一场不落地观看。他具有较好的记忆力，不仅能演唱锣卷戏多段唱腔，还能哼唱完整的唢呐过门曲牌。后来，他被戏班吸纳为演员，从而正式走上戏曲舞台。入团初期，他主要饰演丑行类角色并学吹唢呐，后来竟逐渐成长为戏班唱奏双全的骨干。他的表演幽默诙谐，常被观众所津津乐道。

陈子莲（**1939—**）

女，原籍汝南县燕亭乡戴堂村。自幼显示出突出的戏曲表演天赋，13岁时入班学艺并主工青衣。她不仅拥有华丽优美的嗓音，还具有较为扎实的把子功底，因此虽学戏较晚，但很快成为戴堂卷戏挑大梁的演员。现她年事已高，但嗓音依然不减当年。

陈子莲主工红脸行当，和门中平合演的《打金蛤蟆》深受当地群众的欢迎。

戴清凉（**1930—**）

男，汝南戴堂人。主工小生行当，同时也兼演须生。他的扮相儒雅俊美，道白独具风格，因此在周边县市演出时常常受到欢迎。

戴清泉（**1935—**）

男，汝南戴堂人，陈子莲的丈夫。主工丑角，兼顾须生。20世纪80年代曾随妻子赴孔庄搭班演出，并在该地授徒传艺。他是锣卷戏唱演兼备的多面手。

第七章　锣戏班社

戏班是一个剧种的艺术实践者以表演戏曲为目的而共同组成的、相对稳定的组织。它是戏曲艺术的创造者、承载者以及传播者，是戏曲艺术形成以及发展的重要标志，也是技艺传承、班规实施、经营管理具体实施的实体。没有戏班的存在，戏曲艺术就如同无根之草，没有赖以发展的基础。没有戏班的演出实践，戏曲艺术的发展乃至繁荣更是无从谈起。锣戏作为我国传统戏曲样式的一种，具有其重要的价值。本章将对锣戏班社的地理分布、社会文化环境、存在时间、构成人员、活动区域等方面进行梳理。

第一节 豫北地区锣戏班社

在豫北地区，锣戏是具有广泛影响力的一种戏曲剧种，尤其是清代以来，这一地区的锣戏班不仅数量众多，而且艺术风格突出、表演技法精湛、演出剧目丰富，受到了当地人民的喜爱和追捧。至今可以查到的锣戏班包括滑县大兴班、浚县发兴班、南乐大成班、清丰义成班、长垣聚乐班、广平顺和班等。直至清末民初，滑县一带依然将该剧种的班社和大弦子戏、平调、高调梆子的班社合称为“四大户”，由此即可体会到该剧种在当地的演出实力和群众影响力。

以下分别介绍该地区具有典型性和代表性的锣戏班社。

濮阳市浚县二步班

据浚县《文化志》编辑室编印的《浚县旧时的戏曲班社》记载：“旧时代，以演戏为生的职业戏剧团体，谓之‘科班’。科班分江湖班（窝班出身）和凉家班（半路学戏）两种。清末至民国年间县境内科班有十余个。”其中“二步戏（班）《》以县衙二步班衙皂为后台，以李老景为管主，唱大锣戏。主要演员有大胖妞（旦）、马红脸、麻黑脸。演出节目有《李存孝夺篙》《扬州观灯》《秦琼打擂》《跑船》《白袍征东》《杀闺女》《借闺女》《打登州》《淤泥河救驾》《崔忠元回家》《崔抒弑君》《海瑞搜宫》《李逵下山》《宋江杀妻》《武松醉打蒋门神》《武松打虎》《狮子楼》《翠屏山》等两百多出。擅演水浒戏，多为武功戏”。

安阳市滑县大兴班

《中国戏曲音乐集成•河南卷》载：“罗子戏早期的职业班社在滑

县、濮阳、成安一带，比较有名的有：滑县大兴班、浚县发兴班、南乐大成班、清丰义成班、长垣聚乐班、广平顺和班等。再结合民间流传的‘一罗二簧三越调，剩下梆子瞎胡闹’的说法，可见自清代中叶以来，罗子戏在冀、鲁、豫三省交界的一带地区较为盛行，成为一个拥有一百余出传统剧目和三百余支音乐曲牌的古老戏曲剧种。”

安阳市内黄县锣戏班

内黄县李官寨锣戏老艺人回忆，据该剧团的老师父称，清嘉庆十八年（1813），河北广平府（现永年县）水灾，有一大锣戏班到浚县一带讨要演出。当时李官寨有位画师王家富带徒赴浚县山修庙画神像，他的徒弟中有李官寨大锣戏班的人。听说当地唱大锣戏，就常在工余时间听唱，学得许多新剧目。后来有的永年班的艺人在浚县十二铺落户组班传艺。 1944年，浚县十二铺玩会班第三代传人去滑县万古收徒，组成了万古班。新中国成立后，人民群众文化生活日益提高。 1953年，李官寨大锣戏老艺人提出，要将大锣戏向高层次发展，必须深造，取多家之长。于是请老师教授新的技艺，发动许多青年人拜师深造，并集资购置了服装道具，正式成立民众剧社，开始到外地巡回演出。



内黄县李官寨锣戏剧团演出《高老庄》剧照（剧团拍摄、提供）



内黄县李官寨锣戏剧团《王府挑将》剧照（剧团拍摄、提供）

目前该团依然在年节、庙会期间为群众演出，主要演员包括：王山河、李如搓、司张礼、王继礼、王林山、王桃顺、王顺坡、王继民、王继元、王继福、王继章、王随坡、王森林、李宗训、李香红、王莲菊、李清芬、李情玉、李凤珠、胡永利、胡青菊、胡爱鸽、樊香芬、王艳玲、李亲排等。

濮阳市南乐县傅陈庄锣戏窝班

锣戏在南乐的形成年代，一说是范县锣戏艺人陈春文在1932年将其传入傅陈庄，另一说是由南乐傅陈庄锣戏艺人郎顺喜（87岁）提供线索。其父于清末民初由祖居山东莘县郎庄移居南乐傅陈庄，遇到由滑县归来的该村村民常福禄。二人商议后和陈聚兴、陈实、李如章共同办起锣戏窝班。该窝班又从河北肥乡聘来门凤喜担任教师，培养的第一批主要演员有：须生常占魁、常凤云，老生陈车，武生李魁录、李郊安，小旦傅章考、陈桂芳，花旦傅自章、常月景，青衣陈贵景、常继贤，大净陈贵良，二花脸常有道以及三花脸常庆余等。经过半年时间的训练，该戏班开始登台演出。民国二十六年（1937），通过不断发展壮大，该戏班最终发展成为四十余人的大戏班，排演的剧目包括《杨景征南》

《秦琼征西》《刘伯温访徐达》《反徐州》《临潼关》《真假秦琼》《大战火龙驹》等，经常在山东、河北、河南的各县、乡、村演出。

1949年后，该戏班依然活跃，并于1956年和其他三个戏曲表演团体代表南乐县参加河南省首届观摩会演，以《反徐州》一剧在大会上进行展示演出，获得好评，并经省批准成为半职业剧团。后又应邀赴济南、聊城参加跨省会演。“文革”期间停演，绝迹十年之久。1979年才重新恢复，被濮阳市批准为半职业团体，人员发展到六十多人，其中傅章先、常占华为负责人。1980年，该剧团又参加县农村业余剧团会演，演出《李存孝过江》，获一等奖。但由于十几年的停滞，新老接替失调，剧团逐渐衰落，至今已化整为零，退化到“板凳头”演出形式。目前，该锣戏班的演员还包括付张孝、付店习、高九芝等。

濮阳市清丰县洪家锣戏戏班

清丰县县城西关大户绅士洪家先后管戏七世，自清乾隆二十二年（1757）至1955年近两百年，在中国戏曲史上堪称官主世家。洪家五世主为洪秀，先于清乾隆十年（1745）建立大平调戏班。又在道光三十年（1850），洪秀的后人又接管锣戏。两年后，锣戏因内部矛盾解散。后该剧种在清丰逐渐消失。

濮阳市范县店子村罗子戏戏班

据老艺人追溯师承渊源可知，范县杨集乡店子村的罗子戏于清中叶由山东流入范县，是范县较早的剧种之一。但由于时局动荡，人员流动，民间自发组织的罗子戏班经历了多次创办与解散。1920年，该村再次创办罗子戏戏班，此戏班的教师原系河北省广平县人，主要学员有高二娃、高登岭、乔金义等二十余人。1932年春，在广平县老艺人郎方铎组织下，以高登岭、乔金义为主，成立了店子村罗子戏班，正式对外演出，主要活动在冀、鲁、豫三省交界处。与此同时，刘风奇把罗子戏传入内黄县，陈春文到南乐罗子戏班搭班。当时常演的剧目有《大战核桃

园》《古城会》《荆州》《德州》《房州》？武松打店？《杨景征南》《平方腊》《火烧赵家楼》等。1938年日本侵华占领中原后，演员被迫外出谋生，店子罗子戏剧团被迫解散。1945年日本投降后，刘长玉重组班社，命名为群友剧团，主要成员有刘长玉、刘会红、高银田、刘发垒等25人。教师有常奇、李学新，学员有刘怀明、刘会修、高洪宝、高效安、刘长青、刘发福、彭首营、刘发雨、刘长增等三十多人。

1956年，该团以农乐剧社为名，由郎方铎、常奇主演的《秦琼投李渊》参加山东省第二届“百花齐放”观摩表演并获一等奖，省戏曲研究所记录了店子村罗子戏剧团的六十余个罗子戏传统剧目以及录制了部分唱腔。1958年，范县专业剧团扩大到8个、业余剧团20个，戏曲空前繁荣。1962年，店子村罗子戏剧团更名为聊城地区罗子戏职业剧团。1964年冬，由于剧团数量太多，罗子戏剧团被迫下放。1968年以“破四旧”为名，该团被烧掉每箱十二蟒、十二靠的四架衣箱，罗子戏遭到空前的劫难。1977年以来，罗子戏艺人刘长玉等传艺40人，他们仅利用保存的一整套衣箱、道具、布景和灯光设备在年关闲暇时自娱自乐，此外还参与少数对外的营业性演出。

此戏班所演剧目有一百多部，其主要剧目有《十字坡》《杨景征南》《宾州太原》《薛仁贵征东》《平方腊》《黑石关》《二王篡朝》《火烧赵家楼》《老征北》《三省庄》《水淹罗成》《黑墨记》《海瑞搜宫》《李春孝过江》《火龙阵》等50出。目前，该锣戏班的演员有刘海民、董九霞、黄桂环、和万陈、李新刚等人。

第二节 豫中地区锣戏班社

在河南中部锣戏的发展和传承主要在开封、许昌、平顶山以及漯河四市，尤其以开封的通许县和尉氏县的锣戏班社发展历史悠久，影响范围广大。以下分别介绍各市县的锣戏班社。

开封市通许县长智镇长智村长智玩会班

该锣戏班始建于清末民初，1920年后停止演出。1930年，在娄继康的努力下重新组班，由刘世魁、娄殿魁担任教师，招收卢永芳、席和成、席东河、娄和平等三十余人，排演了《吴三桂》《卖孩子》《三上马》等剧目。此次组班，演出活动延续至1956年，此后演出停止。

开封市通许县大岗李乡赫庄锣戏班

通许县玉皇庙镇八陵岗人“野鸡毛”是这一地区目前可知最早的锣戏演员。他将该剧种的技艺传授给“三伏”，“三伏”进一步传给张宝银、付广先、郭群，郭群继而传给邓可芝，邓可芝传艺给大岗李乡赫庄，促进该村办起锣戏班。1949年前后，该锣戏班一度停止演出，1953年又重新组班开演，1956至1958年间，演员达六十多人，为历史上发展最兴盛的一个时期。2007年，该锣戏班被河南省人民政府和文化厅列入省级非物质文化保护名录。

许昌市襄城县双庙乡常贾锣戏班社

襄城县本无形成于本地的剧种，但由于交通便利，此地烟叶驰名中外，经济相当繁荣，促使外地不少剧种流入，推动该县戏曲事业的发展。常贾锣戏始于清咸丰九年（1859），是从临颍县引进的。该戏班

的演戏活动延续到1953年，前后经历近百年，其中鼎盛时期是民国十年至廿年（1921—1931）。鼎盛时期主要流行于双庙、范湖、颖桥等东北乡一带，在群众中有一定的影响。其时的社首是贾大狗、贾长庚，全社共27人，其中演唱者17人，行当包括生、旦、红、黑脸等。主要演员有贾鸣庚、贾法成、贾延杰、贾臣州等。此外，乐队包括主奏乐器大笛两杆、笙两盘、横笛一根、大排锣一面、大钗一副、大锣和小堂鼓各一面。该戏班常用的曲牌包括12个：【文耍孩】【武耍孩】【慢板】【流水】【二文】【高头撵】【不咂嘴】【哭捻】【赞子】【一马三条箭】【山坡羊】【嘟噜】等。

该班社从未登台演出过，属于地摊戏或“板凳头戏”性质，演出剧目包括《武信盗马》《核桃园》《火龙阵》《房四娘上吊》《秦琼磕甲》《武继泉（连台本七场）》《出祁山》等。

许昌市许昌县兵快锣戏班

据《许昌县志》记载：“中华民国十一年（1922）……而通俗教育之著者，厥惟一般之旧剧。初时仅有衙署东壮、南壮、快马、皂隶四班所养之大油梆，吏、户、礼、兵、刑、工六房所养之南阳调，兵快（即捕役）所养之锣戏，四隅所养之汉调二簧。”由此可知，锣戏在清末民初的许昌县是有班社存在的。但该剧种在该地区的流传、发展以及班社建设情况已无从考究。

许昌市*陵县马庄锣戏剧团

*陵县彭店乡马庄锣戏历史悠久，据传有二百年的历史。清乾隆、嘉庆年间，锣戏以地摊戏形式演出，为竹马、旱船、高跷曲配唱，后登上舞台演出。1953年冬，郭群、张保银等在马庄组建锣戏班，教锣戏，剧目有《分水岭》《海瑞罢官》等。1956年，由农户捐资购置服装道具，组织演职员四十余人，1958年戏班移交给彭店公社，1960年停止演出活动。1979年，马庄锣戏剧团又一次恢复。由本村三个生产队集资

2400元，购置了服装道具，排演的剧目有《小红袍》《辕门斩子》《困南唐》《大战牛魔王》等。主要演员有张保银、傅广先、葛留星（须生）、庆丰阁、广付中（旦）、庆永治（净），主要负责人有郭群、马海、葛保金、葛富深、庆丰阁、葛留星。

许昌市*陵县张桥北锣戏窝班

民国初年，*陵县张桥北曾办起锣戏窝班，以张宝银、郭群为代表的通许、尉氏锣戏艺人也到该窝班搭班。到民国末年该班解散，张宝银和郭群回乡劳动，而该地艺人仍在许昌坚持演出。

许昌市*陵县大王庄锣戏窝班

民国三十三年（1944）*陵县张桥大王庄锣戏窝班成立，但发展时间非常短，不久便解散了。

平顶山市宝丰县锣戏

宝丰县于清康熙、乾隆年间出现了一位文学家、戏剧家李绿园（1707—1790）。他前后用30年时间，写出了长篇巨著《歧路灯》，全书108回，其中有56回描写了当时戏曲的发展、戏班组织、艺人生活以及舞台建设等情况，并多次提到锣戏、罗罗腔，为后人留下了宝贵的戏曲资料。书中多处谈及他所经历的河南省戏曲活动，“因此又想起了一个民间戏班，叫做梆罗卷，戏旦是个乡间有名的鹁鸽蛋”。由此可见梆子、锣卷戏已在乾隆年前后的河南广为流传。宝丰县的锣戏于民国八年（1919）传入商酒务村，并在南戏楼演出过，但因演技低劣，给群众留下的印象不深，所以并未在当地传播太长的时间。

平顶山市郏县锣戏班

锣戏于清末民初流入郏县，但具体流入时间、是否在本地办班等具体情况，已无从考证。由于没有深厚的文化传统和众多的观众，该剧种

在此地的传播时间不长。

平顶山市叶县锣戏班

清光绪、宣统年间（1875—1911），叶县有专业戏班五个，多数以县衙班房为靠山，其中即有锣戏。民国十五年（1926），叶县原县衙皂班锣戏因得不到地方豪绅支持，离叶去黄河北一带谋生，此后，本地再无锣戏班社。

漯河市郾城县锣戏班

据清乾隆十八年（1753）编修的《郾城县志•风俗》记载，“赛神招梨园，其名锣戏者，最俚鄙淫秽，民间尤尚之……知县宋维钧尝严禁之”，“或一村不演锣戏者，众村皆鄙之，村人亦自以为耻”。由此可知，清乾隆时期该地区已有锣戏戏班，并由于其广泛的影响力而受到地方官员的关注和禁逐。但其具体的创办、发展和消亡情况已无从细考。

漯河市临颍县泥河王锣戏班

临颍县泥河王锣戏班为一业余性质的戏班，创办于清光绪十五年（1889）该县的大郭乡泥河王村，负责人是陈五臣，主要演员有王二（演黑脸）、王遂山（唱花脸）、保险旦（真名不详，唱花旦）等，还有本村一些青年，共三十多人。主要上演的剧目有《盗御马》《四屏山》等，经常活动在襄城县东部，郾城、舞阳县北部及临颍县西部的广大村镇。由于伴奏乐器以唢呐为主，该班又被称为响器班。后又与卷戏混合，遂增加二胡、笙笛等乐器。其流播村镇主要包括城关镇、大郭乡、泥河王村及郾城北部、襄城东部、临颍县中部和西部等乡村。当时临颍县城曾流行着这样的俗话“骚锣戏，浪卷戏，论听还是梆子戏”“锣卷窝窝出粗梆”。可见临颍县的梆子戏和锣戏、卷戏之间无法割舍的联系。

该戏班使用的民间俗曲曲调有四序调、本调，代表剧目是《盗御

马》《坐柜》，流布在临颍县及郾城襄县部分地区。该戏班于民国二年（1913）解散。

漯河市临颍县锣戏班

民国十八年（1929），从西华县来了一个锣戏班，主要演员包括梁恩、响三里（真名不详）、麦牛等人，其以县城里饮食摊贩的“财神会”为支持，观众也多是饮食行业的商贩。该班社在临颍县前后活动达十年之久。后因年景不好，观众有限，无法维持生计，民国二十八年（1939）年底由班主张三将它带回西华。

该锣戏班的唱词多以“五字韵”为主，还有“十字韵”和“七字韵”。唱腔发音基本上是“大本嗓”，唱起来铿锵有力，顿挫分明。常用乐器有大锣、手钹、板鼓、大笛（唢呐），常演的剧目有《西游记》《九头狮子临凡》等。

漯河市舞阳县卸店锣戏班

清光绪二十六年（1900），舞阳县保和乡卸店镇建立锣戏班。该戏班是由豫北流入的戏曲演唱组织，由卸店镇张宗世供养，张发跟班、掌班，全班共四十多人。张宗世热爱戏曲，家里腾出八间房子作“下处”。该戏班的演出台词文雅，组织严谨。男角色用大笛和大铜器作为伴奏乐器，女角色用卷戏的小笛进行伴奏。常用曲调包括【四字调】【本调】【嘟噜调】【哭念】【呱嗒嘴】【耍孩儿】等。

该戏班平时出外演出，每年秋天“麦忙”时回来整班，调整人员和待遇，按演出水平定级付酬。主要演员有曹（红生）、小旺（花旦）等，常演剧目有《桑园会》《海瑞搜宫》《高老耀观星》等。

漯河市舞阳县北舞渡锣戏班

清光绪二十五年（1899）北舞渡办起锣戏班。由于资料有限，关于

该锣戏班的更多信息已无从考证。

周口市太康县锣戏班

1909年，太康县县衙成立锣戏班，称“快班戏”。1918年，在西华县火神庙起会之际，太康县锣戏班赴会演出《龟莲圣母》。由于资料有限，关于该锣戏班的更多信息已无从考究。

周口市西华县七里仓锣戏班

周口西华县七里仓于1900年创办锣戏班，演员包括何臭、何山等人。由于资料有限，关于该锣戏班的更多信息已无从考究。

周口市扶沟县栾坡锣戏班

周口扶沟县栾坡于1910年创办锣戏班，演员包括栾麻山、栾兆安、栾亭等人。由于资料有限，关于该锣戏班的更多信息已无从考究。

周口市扶沟县曹家大锣戏班

周口扶沟县曹家于1929年创办大锣戏班，演员主要包括张堂、穆志德等人。由于资料有限，关于该锣戏班的更多信息已无从考究。

第三节 豫南地区锣戏班社

豫南锣戏主要在南阳邓州及与之接壤的驻马店上蔡县、汝南县以及遂平县发展、传播。在该地区，这一剧种主要和卷戏合流，从而形成兼唱锣戏和卷戏的锣卷戏，因此有关锣戏班社的介绍也必然会兼及卷戏。据老艺人口传及有关文献资料显示，该地区曾经存在或目前依然存在着多个锣卷戏班社。以下作分别介绍。

驻马店市上蔡县锣戏班

锣戏是上蔡县流传最早的剧种之一。关于锣戏何时流入上蔡，黄埠常庄锣卷戏剧团69岁的老艺人常德颜和62岁的老艺人常春林等人回忆称，据上几代老艺人说，早在明朝崇祯末年李自成攻打北京路过黄埠时，该地就有锣卷戏了。该剧种于清康熙年间演出活动达到鼎盛。

该锣卷戏戏班全部由男演员组成，初以演家庭生活戏为主，后逐步转变为演公案戏、架子戏为主，演出的代表剧目包括《反北京》《黑石关》《崇祯逼死煤山》《火龙驹》《梁山》《王颜章过河》等。

驻马店市汝南县锣卷戏班

汝南县在锣卷戏发展历史上具有突出地位，其中一个显著标志即是该地区曾活跃的多个锣卷戏班社。据老艺人回忆、学者的调查和考证，目前有文字记录的共有楚卜锣戏班、姚湾锣戏班、顺河店锣戏班、三贤店锣戏班、戴堂卷戏班、赵桥卷戏班等。以下对于其中具有较大影响的戏班作简要介绍。

驻马店市楚卜锣戏班

楚卜庄在1957年修建宿鸭湖水库之前是汝南县西部有名的大集镇。据说，清咸丰年间，镇上有个秀才叫赵魁元，是河南督军赵倜的先祖。一年冬天，赵魁元巧遇沿街乞讨的濮阳锣戏老艺人张狗，就请他到府上教戏办戏班。老人虽年逾古稀，但记忆力超强，能背剧目三百余出，又擅长文武场面。在他的培养下，楚卜卷戏班便开始演出锣戏。由于锣戏在唱腔、表演和伴奏音乐上，都较卷戏动听、好看，因此声名大噪，在楚卜附近很有影响。由此，当地群众恭称之为“秀才戏”。据说，该戏班在光绪年间还曾在汝宁府演出。光绪三十四年（1908），赵魁元病故，不久戏班也随之解散。

驻马店市姚湾锣戏班

该班社建于何时现已无从考证。据本村锣戏艺人的口口相传，关于它的成立还有一段故事。清乾隆年间，姚湾村有位风水先生，预言本村必然要出现王侯将相。本村姚姓地主信以为真，为了抢得上风上水，迅速雇人到处挖沟，寻找器物。挖了七七四十九天之后，竟然挖出许多蟒袍、王帽、朝靴等器物。地主喜出望外，却激起了众怒。地主为了平息众怒，就从山东请来了一位锣戏演员开始教戏。四个月后演员即开始登台演出，并大获成功。虽然戏班越办越红火，地主家却江河日下，后终至破产。

该村的锣戏班自何时建立至今并无定论。据艺人口传可知，它是在姚忠筝的父亲从叶县学戏回到姚湾后创立的，时间大约是清咸丰年间。后该戏班与戴堂锣戏班合班。

驻马店市汝南县顺河店锣戏班

该村的锣戏班由遂平县锣戏艺人张古云教唱并逐渐发展为戏曲班社，至今已有五代传人。代表性的唱腔曲牌包括【文八句】【武八句】等。他们很少在高台上演出，只是在逢年过节用锣戏唱腔配合多样的地摊玩艺表演。

南阳市南阳县石桥王殿元锣卷班

1945年日本投降后，自嵩县来了一个锣卷班社，人称梆锣卷，衣箱破旧，也无弦乐伴奏。在石桥演出后博得观众喜爱，便由石桥镇始祖社和太平社的玩友留住，从焦庄请一个唢呐班为其伴奏。与此同时社团玩友、戏迷们又自愿捐资添制了新的戏箱、道具，并推始祖社社首王殿元管理该班社。该班从此便活动在石桥及周围村镇，也多次到南召等地演出。他们的演出剧目包括《斩蔡阳》《关公挑袍》《过五关》《豹头山》《花打朝》《荆轲刺秦》《斩杨凡》《桃花庵》等数十个。由于1948年的战乱，再加之演员思乡，嵩县演员弃班回家，班社停办，衣箱也卖给了南召县李清店街。该班前后历时四年。

南阳市内乡县周贵生锣卷戏班

1934年，王店乡周营村的周贵生成立一班锣卷戏。据口传资料可知，该剧是从南召、方城一带传入内乡。该戏班的演出不用丝竹管弦伴奏，只用一支高音小铜喇叭，全团三十多人，生、旦、净、丑俱全。表演形式和梆子、越调相同，服饰道具也基本一样。其主要演出剧目包括《海瑞搜宫》《三战吕布》《战官渡》《平张角》《三开膛》等。在内乡大部分地区都演出过，颇受欢迎。1938年解散，演员不知姓名。

邓州市锣卷戏

关于该地区锣卷戏的形成，曾有艺人回忆道，清雍正年间，邓县城东南15里的燕店有个名叫“黑狗”的人，曾在许昌南部教唱锣卷戏。后因参加白莲教而被追捕。回邓县后他在城南50里的构林教授锣卷戏一班，邓县始有此剧种。

民国十八年（1929）唐河县锣卷戏艺人邵才娃率班到邓县，与小王营刘长江锣卷戏班合班演出，名噪邓县城南乡。民国三十一年（1942）邵廷发第二次率班与小王营刘长江的锣卷戏班合班演出。

1952年，除两个专业戏曲表演团体外，县境内还有37个业余剧团，其中就包括构林的一班锣卷戏，它是在停演七年之后由刘长江、王怀河等艺人共同创立的。主要演职人员包括：刘长江（须生，兼团长）、王怀河（大净，兼副团长）、邵廷发（花旦）、刘文献（须生）、王自友（大净）、姜振龙（大净）、窦朝金（花旦）、鲁荣敏（二旦）、王学耀（须生）、王德山（须生）、姜东梅（花旦）、刘小梅（花旦）、孙小然（唢呐）、王朝营（司鼓）等。同年冬，邓县文化馆馆长马磊受中共邓县县委宣传部的委托，到孔庄村小王营看望锣卷戏剧团。1953年春节，当时的村干部将锣卷戏班的大鼓收走，强令剧团停演，县文化馆负责人以县人民政府名义责成退还大鼓，剧团继续演出。3月，县里举行戏剧调演，并特别让锣卷戏剧团在县城唯一不露天而且有座的小西关人民大戏院演出。10月，南阳地区举办第一次戏曲汇演，邓县越调剧团、邓县豫剧团等剧团参加。锣卷剧团献演了《对金刀》《汶江河》两个剧目。汇演期间，地区文教局号召全地区各专业剧团捐箱资助锣卷戏剧团。

1956年春，河南省举行首届戏曲汇演，锣卷戏剧团代表南阳地区赴省演出。老艺人刘长江以清唱《唐知县审诰命》《花打朝》唱段获得好评。 1957年12月，锣卷戏剧团被强行解散，戏箱被分给本公社其他剧团。

1960年6月，锣卷戏老艺人刘长江、王怀河相继去世。1961年4月，省文化厅派一干部到小王营看望锣卷戏剧团。1979年10月，停演了21年的锣卷戏剧团再次恢复演出。

据1980年的统计可知，全县有业余剧团97个，其中包括锣卷戏一个。当年，锣卷戏非常活跃，豫东许多锣卷戏老艺人到孔庄锣卷戏剧团传艺。由于他们的努力，在本乡的演出中，方圆几十里的人都来观看演出。此时的主要演职人员包括：刘文献（须生，兼团长）、姜振龙（大净，兼副团长）、王自友（大净）、王朝营（唢呐）、王学耀（须

生）、王德山（须生）、宋小荣（须生）、赵花枝（须生）、王荣花（花旦）、赵小兰（花旦）、姜振敏（大净）、王立菊（花旦）、刘冬兰（花旦）、王荣焕（花旦）、王小辫（大净）、王香灵（丑）、赵占国（净）、刘宝玉（司鼓，兼副团长）、窦天雷（唢呐）、窦天春（板胡）。1980年11月，省广播电台准备到锣卷戏剧团录音，地区群艺馆副馆长和邓县文化馆的创作人员到孔庄做音乐指导和唱词的整理工作。1981年元旦，河南省广播电台在县文化馆录制锣卷戏八段唱腔，其中红脸王德山唱的《对金刀》选段《杨延景坐帐》在《地方戏欣赏》栏目中多次播放。

1984年10月，济南省文化厅拨款5000元扶植锣卷戏剧团，县文化馆收到汇款后，将剧团接到馆内培训三个月。1987年12月，锣卷戏剧团在南阳县潦河公社吴集大队演出，省广播电台赶去录音。1985年12月22日，孔庄锣卷戏剧团移交城关镇建设街管理。1986年6月，建设街由于经济亏损，不再承担管理锣卷戏剧团的责任，锣卷戏剧团进入停演的状态，直至当下。

邓州市构林锣卷戏班

该戏班发展时间较长，在郭文轩创立窝班之后，于清乾隆十六年（1751）由杨聚德掌班，于乾隆四十二年（1777）由江长顺掌班，于清嘉庆三年（1798）由郭寅初掌班，于清同治二年（1863）由杨显斋掌班继续传承。

邓州市穰东赵河店窝班

该班于民国元年（1912）成立，由王善人担任班主，郭云鹤是其掌班。

邓州市构林镇窝班

民国十四年（1925），构林又成立起锣卷戏班社，班主为杨学

理。自1929年起，该班和唐河邵才娃班、邓州孔庄小王营窝班合班演出。

邓州市桑庄镇孔庄小王营窝班

民国十四年（1925），孔庄开始创办锣卷戏班，是由著名锣卷戏艺人刘长江、王怀河在该地办起的第一个戏班。该戏班成立时由王怀河任团长，刘长江和王怀河均为主要演员。该戏班的第二代传承人包括：刘文献、窦朝金、王学彦、王云亭、王盛友、王立文、王太滚、王德山、王子俊、孙长山、孙大然、赵秀盛、刘黑蛋、姜振龙、鲁荣敏等。第三代传承人包括：王荣焕、刘东兰、姜振敏、王荣花、周花枝、赵占国、宋小荣、王香玲、王丽云、王丽菊、张春枝、胡改珍、孙风华、刘银阁、刘保玉、王子秀、刘志强、王红雷、窦天春、赵清雪、刘广才、刘永强、鲁其国、窦小梅等。

该戏班非常重视青年演员的培养，曾多次从各地聘请名师传授技艺，其中演员包括遂平县的于德合、魏金才、许根富，汝南县的李荣太、郑发亮、门中平、陈子莲、陈定必、张吉、张苗，叶县的康怀春，舞阳县的魏松，南阳市的司金邦，唐河县的邵才娃，镇平县的胡大申。鼓手包括邓州市的赵老六，笛手包括邓州市的王芙蓉。

邓州十林镇张坡村江湖班

民国十七年（1928），邓州的十林镇张坡村成立了锣卷戏江湖班，其中张西亭任班主，镇平人胡大申任掌班。该班社的演出活动大约持续一年。

邓州市桑庄锣卷业余戏校

桑庄公社孔庄大队锣卷业余戏校，集体主办，教师为郑发亮、杨群、康怀春，负责人是张定才，男女学员60名，生活费自理，不交学费。1979年春创办，1980年冬，部分学员补进剧团，其余自谋职业。

第八章　锣戏剧目

锣戏是属于北曲系统的曲牌体戏曲剧种，曾在明末至清末的河南、山东、河北等省留下了演出的足迹，形成了较繁盛的演出局面，并对以豫剧为代表的剧种产生了相当的影响。由于诸多原因，对于它的历史记载却寥若晨星、屈指可数。直至20世纪80年代编写《中国戏曲志》《中国戏曲音乐集成》时，相关人员才真正开始从学术的角度对其开展资料收集、乐谱整理工作。但是此时的锣戏已近衰微，历史面貌已难辨其详。例如相关各省戏曲集成中都提及锣戏在历史上曾有几百出剧目，但现存的戏班却通常仅能搬演三四十出，甚至更少。锣戏的剧目是否真的如此丰富《在剧目方面对于其他剧种的影响力是否确如口头叙述中那样强大》这都不是单单一个数字所能说明的问题。

本章就以锣戏的剧目为切入点，以笔者多年的田野考察和文献资料梳理为基础，具体爬梳历史与现实中锣戏剧目的搬演状况，希冀为这一古老剧种的“再现真容”贡献自己的一份绵薄之力。



内黄县李官寨锣戏剧团历年整理的剧本（剧团拍摄、提供）

第一节 直接资料中的记载

一、戏曲志、戏曲集成中的记载

经考察，锣戏曾广泛活动于冀、鲁、豫三省范围内，首先笔者将三省戏曲志和戏曲集成中所涉及的剧目进行归纳，将其中所列举的剧目记录如下：

（一）河南省戏曲志和戏曲集成中的锣戏剧目

《中国戏曲志·河南卷》	《火龙阵》《扬州观灯》《闯幽州》《佘太君挂帅》《青牛混宫》《武松打店》《斩单雄信》《赵公明下山》《狮子楼》《南阳关》（又名《拔柳树》）《姜家营》《郭三姐》《桃花庵》《罗庄打刀》《借断颜查散》
《中国戏曲音乐集成·河南卷》	《五龙捧圣》《崔中元回家》《秦琼卖孩子》《武信盗马》《青牛混宫》《核桃园》《三省庄》《三上马》《火龙驹》《西游记》《淤泥河救驾》《吴三桂勾鞑兵》《李存孝过江》《佘婆劝架》《杨景探桥》（又名《探桥》）《广武山》《幽州》《分水岭》《斩杨宗保》（又名《斩宗保》）

（二）河北省戏曲志和戏曲集成中的锣戏剧目

《中国戏曲志·河北卷》	《杨景征北》《刘伯温访将》《借闺女》《张四姐闹东京》《掉包袱》《分水岭》《金凤钗》《保定府》《耿雁征西》《海瑞搜宫》《战金国》《火龙驹》《悟空大战火龙驹》《李渊反并州》《李俊反南京》《山海关》
《中国戏曲音乐集成·河北卷》	没有关于锣戏这一剧种及剧目的记载

（三）山东省戏曲志和戏曲集成中的锣戏剧目

《中国戏曲志·山东卷》	《金簪》《金锁》《黄花寺》《老、少征北》《大战核桃园》《奇中义》(又名《于广拍亲》)《杀闺女》(又名《三井膛》)《煮孩子》(又名《二庐州》)《炮打襄阳》《小五义》《并州太原》《鸡鸣关》《古城会》《归德府》《清江府》《青牛混宫》《洪洞县》《山东府》《荆州》《房州》《陕州》《原州》《德州》《八里营借闺女》《金国》《庐州》《错斩颜查散》《拐妗子》《金凤钗》《太平车》《巧怪叫姐》《马武投朋》《杨府挑将》《保定府》(又名《唐知县审诰命》)《牛不正卖线子》《李存孝过江》《掉包袱》
《中国戏曲音乐集成·山东卷》	《罗成扮花姐》《杨景征南》《朱元龙封宫》《金国》《穆左成投亲》《困南唐》《过土山》《黑石关》《找水》(又名《李彦娇》)《金凤钗》(又名《赵爱姐》)《保定府》《青牛混宫》《金钗记》(又名《赵仁龙》)《金锁记》(又名《纪孝》)《青龙口》(又名《老艄公》)

二、非物质文化遗产申报材料中的记载

笔者收集到2006年河南省安阳市滑县万古镇大锣戏的《国家级非物质文化遗产代表作申报书》一份，其中提及的锣戏剧目包括：《二王篡朝》《三气周瑜》《古城会》《广武山》《太原府》《三省庄》《罗成介灵》《薛礼救驾》《永平关》《江秀英夺印》《杨景征南》《平方腊》《三上马》《海瑞搜宫》《夜探九洪江》《火烧赵家楼》《八仙拜寿》《西游记1—3》《麒麟送子》《老槐树说媒》《红娘下书》，共21出。

三、《中国戏曲音乐集成•河南卷•锣戏音乐》中的记载

笔者在中国民族音乐集成河南省编辑办公室编著的《中国戏曲音乐集成•河南卷•锣戏音乐》（征求意见稿）中查阅到了锣戏剧目的相关信息，特呈示如下：

锣戏作为一个古老剧种，它演出的剧目，原本十分丰富，据老艺人讲有几百本，以历史戏居多，农民称之为“袍带戏”。现在能够上演的也不过四五十本。如《核桃园》《三省庄》《崔中元回家》《武信盗马》《青牛混宫》《张四姐闹东京》《卢俊白征北》《盗

火龙驹》《五龙捧圣》《三上马》《朱元龙封宫》《李存孝过江》《秦三元私访山东》《吴三桂勾兵》《小归德府》《困蔡国》《杨府挑将》《下西凉》等。有些剧目和大弦戏演的剧目是相同的，如《扬州观灯》（锣戏叫《扬州望灯》）《广武山》《黑石关》《火龙阵》，还有些是从“弋阳腔移植过来的，如《双凤山》《闯幽州》《吊打余林》《赵家铎》等”……

在锣戏剧目里，还有一些其他剧种少见的剧目，如《戳姐夫》《杀胖闺女》《扒窗户》《胡大海扒墓》《挑草人》《白猫吃人》《秦琼卖孩子》等。据老艺人讲，过去经常上演的剧目还有：《斩韩信》《古城会》《战洛阳》《杀樵》《洪洞县》《保定府》《三请诸葛》等。

该征求意见稿收集到的河南省通许县赫庄、朱庄锣戏剧目包括：《分水岭》《吴信盗马》《三上马》《火龙驹》《青牛混宫》《杨景探桥》《困蔡国》《李存孝过河》《吴三桂勾兵》《斩吴驸马》《黑石关》《小列国》《杀闺女》《斩杨忠岗》《挑草人》《永平关》《火龙阵》《小归德府》《海瑞搜宫》《扬州望灯》《斩韩信》《卢俊白征北》《三省庄》《狸猫换太子》《白猫吃人》《穆桂英下山》《审诰命》《罗成打更》《赵匡胤坐侠床》《核桃园》《秦琼卖孩子》《打面缸》《吊打余林》《薛仁贵征东》《胡大海扒墓》《过五关斩六将》《崔忠原回家》《大加官》《大归德府》《好李霸》《李俊反南京》《三请诸葛》《三送诸葛》《乱宾州》《扒窗户》《魏徵加官》《封苏秦》《西游记》《李闯王》《罗成扮花大姐》《朱官借粮》。

该书集成中收集到的滑县万古乡业余剧团传统剧目包括：《幽州》《三上马》《分水岭》《三省庄》《闯并州》《吴信盗马》《杨广篡朝》《青牛混宫》《火龙驹》《火龙阵》《洪洞县》《黑石关》《卢俊白征北》《三气周瑜》《古城聚义》《广武山夺印》《大战凤凰山》《核桃园》《火烧赵家楼》《鸡鸣关》《保定府》《海瑞搜宫》《大铁山》《李存孝过江》《淤泥河救驾》《拐妗子》《扬州观灯》《借闺女》《拉姜西》《奇中遇》《朱元龙封宫》《大锯缸》《麒麟送子》《游魂》《倒送》《哭街》《崔中元回家》《罗成解灵》《小归德府》《大归德府》《永平关》《老大王赴会》《伍子胥》《夜探九洪江》《耿燕征西》《老北京》《张四姐下凡》《山东府》《平方腊》《困禹

州》《秦怀玉力杀四门》《结拜三友》《战洛阳》《夜偷三家》《陈希真伐梁山》《华玉龙盗宝》《大战金兀术》《武松杀将》《康王吊死煤山》《大破黄巾》《七擒孟获》《斩申武刚》《千里驹》《吴三桂勾鞑兵》《海瑞私访清江》《打严嵩》《严嵩要饭》《薛仁贵提监》《薛丁山征西》《灵堂府》《归南唐》《武松打虎》《黑虎山》《拔枣树》《老槐树说媒》《取药》《掉包袱》《当皮箱》《红娘下书》《卖绒线》《李俊反南京》《困蔡印》《金钗别舍》《四杰村》《出幽州》《水定关》。

该书集成中收集到的遂平、汝南县锣戏传统剧目包括：《皇太子出家》《八卦秋》《金兀术进中原》《火龙驹》《刘海戏金蟾》《吴三桂搬鞑兵》《杨景探桥》《景阳岗》《关公斩蔡阳》《天波府》《海瑞搜宫》《青龙口》《斩宗保》《余婆劝架》《王大娘钉缸》《斩驸马》《老北京》《吊打余林》。

第二节 间接资料中的记载

由于锣戏是中原地区较早形成的戏曲剧种，它在流传过程中一方面与并存剧种之间有相互交流与借鉴的关系，另一方面又对后起剧种具有“哺育”作用，所以从有关河南地区其他剧种的记述中，也可以查阅到有关锣戏剧目的资料。在此，笔者将目前所能查找到的资料梳理如下：

> 罗子戏，又称罗罗腔；豫北和山东又称为大笛子戏。它过去是流行在河南的大剧种，是元明弦索的遗音之一。它的音乐结构基本上是以曲牌联奏为基础，唱词是由许多曲牌组成，如【山坡羊】【耍孩儿】等。因为弋阳腔在河南普遍流行，罗子戏也受了它的影响。罗子戏中的《吊打余林》《双凤山》《赵家铎》《闯幽州》等，都唱弋阳腔的曲牌，久之，并把它们当成罗子戏的组成部分。
>
> 罗子戏对河南梆子有更大的影响。豫剧在形成过程中，从罗子戏中吸收了很多营养。豫剧移植了罗子戏很多剧目，吸收了罗子戏不少表演技巧，而且豫剧五个流派有很多戏，在四十年前，都要全唱罗子戏。如《官三怕》《打焦赞》《打登州》《打面缸》《打皂王》《安安送米》《秋江赶船》《翠屏山》《小花园》《张古董借妻》《天台山》《挂门牌》等。据开封祥符调老艺人张子林说，他在光绪年间学戏时，开封的义成班，凡是演《西凉国》《对金抓》《马武盗将》《磨盘山》，都是唱的罗子戏。在五十年前，祥符调的名丑高台李德魁、名旦李毛、名花脸邢继福，都是祥符调艺人唱罗子戏的能手。西府调在四十年前，也唱罗子戏。除了上述的剧目以外，如《五龙捧圣》《崔中元回家》，也是唱罗子戏。至今尚有不少豫剧团在演武戏时，还要用罗子戏的曲牌【娃娃】和【扑灯蛾】。现在豫剧中的许多唢呐曲牌、弦牌、笛牌，还是从罗子戏中吸收来的。
>
> 豫剧也从其他剧种移植了不少剧目，如《戳姐夫》《天台山》《宇宙锋》《假金牌》《打面缸》《打灶王》等，是从罗子戏来的《》据老艺人们说，豫剧现在的传统剧目有五分之一是罗子戏的。
>
> 豫剧中有不少戏，如《打面缸》《打灶王》《锯缸》《挂门牌》《官三怕》《借妻》等都来自罗子戏。据豫剧老艺人燕庚称，他在青年时期（1920年左右）即同罗子戏艺人同台演出过《崔中元回家》。戏的前半场唱豫剧，后半场全部唱的罗子戏。此外，还同台演出过罗子戏《五龙捧圣》《敬德赶药王》。
>
> 锣戏和豫剧、卷戏有着极为密切的关系。早在清乾隆年间它们就同台演出，被李绿园在《歧路灯》中称为“梆罗卷”。直到清末民初，锣戏还和豫剧同台演出。当时把这种演出形式称做“两下锅”。

20世纪20年代初，豫西梆子戏班里的杨小德还被点唱加演罗子戏《五龙捧圣》和《敬德赶药王》（只用唢呐伴奏）。30年代初，豫西梆子名老生崔大照和王随朝（狗尾巴）还在梆子戏台上加唱罗子戏节目《崔中元回家》。

上述简介资料中提及的锣戏剧目包括：《吊打余林》《双凤山》《赵家铎》《官三怕》《打皂王》《秋江赶船》《翠屏山》《小花园》《天台山》《挂门牌》《西凉国》《对金抓》《马武盗将》《五龙捧圣》《崔中元回家》《敬德赶药王》《戳姐夫》《宇宙锋》《假金牌》《锯缸》。

《豫剧传统剧目简介》一书中也提及了不少锣戏剧目，以朝代为序包括：上古及商代故事戏11部，周代故事戏11部，秦代故事戏1部，新莽及东汉故事戏1部，三国故事戏3部，两晋及南北朝故事戏1部，隋代故事戏18部，唐代故事戏9部，五代故事戏4部，宋代故事戏3部，元代故事戏2部，明代故事戏6部，清代故事戏1部，朝代不明戏7部。

总结上述有关锣戏的直接和间接资料，剔除相同剧目，按照剧情所处历史时期的先后顺序排列，锣戏的剧目包括下述中的几种类型。

第三节 锣戏演出剧目梳理

本节以锣戏剧目表现剧情所处历史时期的先后为序，逐一梳理各个剧目的基本信息。

一、上古及商代故事戏

锣戏中，表现上古及商代故事的剧目主要包括：《前冀州》《后冀州》《伯邑考进猿猴》《反五关》《赵公明下山》《文王跑坡》《渭水河》《黄河阵》《九龙柱》《殷郊下山》等。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《前冀州》

此剧又名《反冀州》，锣戏传统剧目之一，事见《国语》《史记》殷本纪《，李贽》史纲评要《商纪》，《武王伐纣平话》及《封神演义》第二至三回。言各路诸侯朝商。费仲因与冀州侯苏护发生口角，进谗于纣王。纣王欲强纳苏护之女妲己为妃，苏护不允，题反诗于朝门而去。归冀州，欲杀女以绝王念，但因骨肉之情，终难下手，经妻儿劝解方休。纣王闻反诗而怒，差西伯侯姬昌与北伯侯崇侯虎往伐冀州。姬昌听黄飞虎解劝，回西岐后，不发兵卒，派散宜生前往顺说；崇侯虎不听其弟崇黑虎之劝，与其子应彪率兵往讨，被苏护之子全忠所败。黑虎欲上关顺说苏护，遇全忠不言而战，全忠兵败被俘。苏之部将郑伦强夺令箭，出关擒拿黑虎。黑虎得见苏护。时西伯侯姬昌亦派散宜生来说，共劝苏护将妲己进至朝歌。

京剧、怀调、宛梆均有此剧目。大平调、豫剧、山东梆子均有《头

冀州》，川剧、秦腔、滇剧有《反冀州》，湘剧有《苏护寿君》，汉剧有《恩州驿》，莱芜梆子有《哭剑》。

《后冀州》

此剧又名《二冀州》，锣戏传统剧目之一，言女娲娘娘为坏纣王江山，遣狐狸精于苏护进女途中摄去女魂，化为妲己蛊惑纣王，坏其江山。纣王命费仲十里亭设筵为苏护献女庆功。席前苏护与崇侯虎口角，侯虎拂袖而去，私自出兵二伐冀州，摆下乌鸦阵，困住苏氏父子。妲己之魂在太云山成仙之后，派郑伦用喷水之术大破乌鸦阵，救出苏护、全忠等。妲己将原由告其父兄，苏氏父子方悟。

宛梆、越调、怀调、柳子戏均有此剧目。汉剧有《恩州驿》，与其情节相近，而秦腔虽有《迷生岭救父》，但情节有异。山东梆子有《二冀州》。

《伯邑考进猿猴》

该剧又名《朝歌恨》《文王吃子》，锣戏传统剧目之一。事见《武王伐纣平话》及《封神演义》第十九至二十回。言纣王欲镇压诸侯，将姬昌、崇侯虎、鄂崇禹、姜桓楚宣上殿去问罪。因费仲、比干讲情，饶了崇侯虎，囚姬昌于羑里，姜桓楚被炮烙而死，鄂崇禹问斩于午门。西伯侯姬昌长子伯邑考，进白面猿猴及自行车二宝为父赎罪。妲己借学琴为名，诬伯邑考臣戏君妃，将其杀死，剁成肉酱，送于姬昌，费仲监食。姬昌知为己子，不敢不食。南宫适贿赂费仲。费仲保奏，命姬昌夸官三日后问斩。姬昌大街夸官，遇黄飞虎告以实情。黄暗赠五关令箭，放其逃生。

豫剧、越调等均有此剧目。京剧有《朝歌恨》，川剧有《五弦醢》（又名《进三宝》），湘剧有《伯邑考》，同州梆子有《文王哭狱》，汉剧有《文王吐子》，越调有《文王吃子》，秦腔有《回西

岐》。

《文王跑坡》

锣戏的传统剧目之一。言殷纣王将姬昌下狱，黄飞虎助姬昌扮作小军逃出皇城。姬昌爬坡上路，吃尽苦头，后来投宿店中。在店家帮助下，逃回西岐。

该剧为老生唱功戏，丝弦曲牌伴奏有特点。豫剧有此剧目。此外山东梆子有《百子图》。

《渭水河》

又名《姜子牙钓鱼》《文王拉纤》《文王访像》，锣戏传统剧目之一。事见《封神演义》第二十三至二十四回及《武王伐封命话》。言武吉卖柴，经渭水河畔，遇姜子牙垂钓。姜卜其当日必有人命，武吉不信。至集市，果因柴捆脱担，误伤人命。西伯侯姬昌欲治其罪，因武有老母在堂，准其归家辞母。武吉归家告母，母嘱吉求垂钓者相助。子牙收武为弟子，并教其破灾之术。姬昌夜梦飞熊，命散宜生解梦，得知必遇贤人。次日姬昌至渭水河边打猎访贤，巧遇武吉，由武指引见子牙，二人交谈天下大事，姬昌拜姜为相，并亲为拉车，以表敬意。

越调、晋剧、徽剧、同州梆子、河北梆子、宛梆、五调腔、河南曲剧、山东梆子、怀调、扬高戏均有此剧。汉剧有《文王访贤》《八百年》，京剧有《飞熊入梦》《文王访贤》《渭水河》。

《反五关》

又名《小五关》《界牌关》《黄飞虎反五关》，锣戏传统剧目之一。事见《封神演义》第三十至三十四回。言纣王赐宴群臣，妲己酒醉，魂扑黄飞虎，被黄之神鹰将面皮抓破。妲己怀恨在心，趁纣王寿诞，传旨各府诰命夫人进宫拜寿。妲己蛊惑纣王，将黄飞虎之妻贾氏宣

上摘星楼戏之，贾氏不屈，坠楼而死。黄娘娘（飞虎之妹）赴摘星楼会嫂，见后陈述纣王罪过，被纣王推下楼去毙命。黄飞虎受义弟黄明、周纪鼓动，反出朝歌，过四关，历尽诸险，最后至潼关（京剧、汉剧为汜水关），被余化所追赶，幸得哪吒相救，打死余化，出关投奔西岐。

此剧须生当行，唱、念、做并重。

越调、豫剧、宛梆、大弦戏、川、徽、滇、赣剧及横岐调、怀调、山东梆子、河北梆子均有此剧目。江西宜黄腔之《龙凤剑》，其中有《黄飞虎反五关》之情节，京剧有《反五关》《汜水关》，秦腔有《黄沙岭》《黄飞虎反朝歌》，汉剧有《黄飞虎》。

《赵公明下山》

又名《黑下山》《岐山角》《财神下山》，锣戏传统剧目之一。事见《封神演义》第四十六至四十九回。言纣王宠臣闻仲被姜尚战败，闻赴岐山邀来赵公明助阵，又战败姜尚。姜请来燃灯照、黄龙，也被赵公明打败，恰遇尚道明、何照亮（有谓萧升、曹宝）二仙童助阵，才打败赵公明。姜尚复请来陆压大仙，扎草人以符咒镇之，赵公明于是一病不起，待七七四十九天后，口吐鲜血而亡。

此剧赵公明由净行应工。该剧“带彩”，常以特技表演吸引观众。名老艺人饰演赵公明，不仅有变脸、喷火、漱獠牙等绝活，还能做晃腮、滚肚、转眼珠等面部表情。其中，仅漱獠牙一项即有单漱、双漱，技术高超者甚至能漱三对獠牙，最长的一对达四寸，且能上下翻飞，最后脸色由紫变青，长舌渐吐，烟火喷处，凶相毕露，僵尸扑倒，气绝而亡。

豫剧、大平调、怀调均有《黑下山》《赵公明下山》《岐山角》，川剧有《赵公明摸虎》，汉剧有《财神归位》《金蛟剪》《定海珠》，上党梆子、河北梆子之《黄河阵》中有此情节。山东乱弹、莱芜梆子、山东梆子有此剧，秦腔有《七箭书》《武财神图》《黑虎下山》《祭公明》，京剧有《九曲黄河阵》《混元金斗》。

《黄河阵》

此剧又名《三仙洞》《九曲黄河阵》《三仙妹下山》《捧铜斗》《混元斗》，锣戏传统剧目之一。事见《封神演义》第五十回。言赵公明临终，遗书信给他的师妹云霄、碧霄、琼霄（即民间传说之“送子奶奶”），求三位师妹替兄报仇。闻仲持书至三仙洞，请来三仙妹，摆下黄河阵，战败姜尚及哪吒、杨二郎。老君下凡劝解，三仙妹不听，老君命林宝法师擒之，压在岐山的麒麟崖下。

豫剧、京剧、汉剧、大弦戏、宜黄腔、河北梆子、山东梆子、同州梆子均有此剧。川剧之《赵公明摸虎》及汉剧之《财神归位》也有此情节。秦腔有《九曲黄河阵》《混元金斗》《收三霄》。

《九龙柱》

又名《绝龙岭》《闻太师归天》，锣戏传统剧目之一。见《封神演义》第五十二回。言闻仲伐周失败，绿鸭大仙抓来赵公明之魂，同云中子、赤精子、黄龙真人等摆下九龙柱，四面八方龙皆吐火，围困闻仲。闻仲欲腾空逃走，被清虚道德真人用火龙罩罩住；又想土遁而走，惧留孙指地为钢，最终被烧死。

豫剧、宛梆、大弦戏、川剧、秦腔均有此剧目。京剧、汉剧、越调、同州梆子均有《绝龙岭》，滇剧有《征西岐》。

《殷郊下山》

又名《五帝旗》《土行孙招亲》，锣戏传统剧目之一。事见《封神演义》第六十五至六十六回。写殷郊吃了仙杏，口渴难禁，饮涧水后脱胎换骨，变成三头六臂。回洞后，其师广成子赐他翻天印，令其下山扶周伐纣。途中受申公豹蛊惑，违背师命，反其道而行之，周将多被他所擒。姜子牙请广成子相助。广成子劝诫殷郊不听，战之又不胜，遂请佛祖、老君、元始天尊等五帝共战殷郊。老君收其翻天印，殷郊逃至夹

山，被元始天尊用法术夹死。

此剧为武功戏，以特技表演和机关布景见长。如殷郊洗澡后披褶子翻跟头下，而另一殷郊则借褶子遮面冲上，猛一亮相变成狰狞的大花脸。殷郊出场后，表演按铜镜、漱獠牙等特技。在广成子和殷郊交战时，采用机关布景，广成子在一缕浓烟中飘然而去，富有传奇色彩。

豫剧、怀梆、大平调等剧种也曾搬演过此剧。

二、周代故事戏

锣戏中，表现周代故事的剧目主要包括：《反庆阳》《火烧子都》《火焚绵山》《清河桥》《临潼斗宝》《前楚国》《后楚国》《禅宇寺》《金盆计》《鞭打芦花》《滚盘珠》《鸡鸣关》《封苏秦》《小列国》《武昭关》等。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《反庆阳》

又名《李刚打朝》《马踩庆阳》《斩李广》，锣戏传统剧目之一。言周懒王夜梦不祥，因为他圆梦，大臣李广与太师马銮口角，李打了太师。太师怀恨进宫，诬奏李广当年保杨太后之时与太后有染。王一怒之下命马銮监斩李广。太后上殿讲情，懒王无奈传下赦旨。马銮不到午时，已提前斩了李广。国太怒责懒王，碰头而死。广之义弟李刚闻讯和侄男、侄女带家兵打上殿去，杀了马銮，并将庆阳城团团围困。王无奈认李刚为义父，封“并肩王”。

豫剧、越调、京剧、川剧、秦腔、徽剧、汉剧、闽剧、河北梆子、同州梆子均有此剧目，宜黄腔有《庆阳图》，怀调、山东梆子均有《李刚打朝》，四股弦有《马踩庆阳》，秦腔有《黑打朝》。

《火烧子都》

又名《伐子都》《牛皮山》《烧子都》，锣戏传统剧目之一，事见《左传》隐公十一年郑伯伐许《及》东周列国志？。言郑庄公将母贬至牛脾山，大将颍考叔用孝母之事感动庄公，庄公将母接回。时惠南王作乱，庄公派兵征讨，颍考叔自荐为帅，公孙阏（子都）不服，两人拉铁弓较量。颍胜，挂帅出征。阵前子都暗害颍考叔，夺功还朝。庆功时，颍考叔鬼魂出现，子都说明实情后被火烧死。

此剧为武生戏，唱做并重，需要在桌上完成“走抢背”等高难技巧。豫剧、山东梆子、宛梆均有此剧目。此外，京剧、晋剧、滇剧、上党梆子、河北梆子、同州梆子均有《伐子都》，汉剧、湘剧、秦腔均有《牛脾山》，川剧、桂剧均有《取华城》《活捉子都》。

《火焚绵山》

又名《火烧介子推》《烧绵山》，锣戏传统剧目之一。事见《左传•僖公二十四年介子推不言禄》，元狄君厚《晋文公火烧介子推》杂剧，《东周列国志》第三十七回，以及清宋廷魁《介山记传奇》。言晋文公重耳逃亡之时，介子推曾割肉尽忠。重耳复国后大封功臣，却忘了介子推。介不愿受封赏，背母隐居绵山。重耳带兵至绵山访请，子推隐居不出。重耳火烧绵山，留一小道逼之出见，介仍不出，母子被烧死在绵山树下。

豫剧、宛梆均有此剧目。京剧、川剧、汉剧、桂剧、河北梆子、同州梆子均有《焚绵山》，秦腔有《火烧绵山》，滇剧有《访推焚山》。

《清河桥》

又名《庄王擂鼓》《清河桥比箭》《养由基救驾》，锣戏传统剧目之一。事见《左传•宣公四年》，以及《东周列国志》第五十八回。言楚庄王因令尹斗越椒专横，摘其兵权、印玺交司马芳贾执掌。后庄王率兵征安南，斗越椒乘机袭杀司马芳贾，夺取帅印。贾子芳敖奉母而逃。

庄王平安南回，途遭斗越椒截杀，于是招军应敌。养由基应募至，与斗越椒在清河桥比箭，射死斗越椒，保庄王还朝。

豫剧、扬高戏、京剧、河北梆子、上党梆子、莱芜梆子、山东梆子、同州梆子均有此剧。怀调有《清河桥比箭》，秦腔有《射斗越椒》，汉剧有《养由基下山》。

《临潼斗宝》

又名《十八国会临潼》，锣戏传统剧目之一。事见《孤本元明杂剧》中的《临潼斗宝》《左传春秋》鼓词，明丘浚《举鼎记》传奇及《临潼会》传奇。言秦王于临潼地下埋地雷火炮，命一人藏梧桐树内，等各国诸侯到来，从树内点火。备鼎一只，两足烧热，只一足可拿，令诸侯比武。伍员从柳展雄处得知秘密，马转梧桐树，战败秦王之弟；剑劈梧桐，单手举鼎，压倒诸侯。秦王惧之，不敢留难，将其妹无祥女许楚太子芈建。各国王子安然回国。

豫剧、大弦戏、汉剧、秦腔、京剧、同州梆子、河北丝弦均有此戏。由于角色众多，场面宏大，一般剧团无力演出，因此近年已不多见于舞台。

《前楚国》

又名《芈建游宫》《反楚国》《福昌阁》，锣戏传统剧目之一。事见《东周列国志》第七十一回。言楚太子芈建随母后往福昌阁还愿，遇吴后与无祥公主（璧莲），遂订终身。回朝后，楚平王命费无极至吴国搬亲。归途为防贼人抢亲，将璧莲与宫娥马超群易装换乘。因无极与芈建素日有隙，随将宫娥马超群配太子，将璧莲献平王。一日芈建游宫，璧莲哭诉原委，芈建遂杀无极。平王怒，欲斩芈建。皇后求情不准，母子同押法场。适遇伍员，得知冤情，保其母子进宫谏君。后和太子仍被平王所设千斤闸压死。伍员保马娘娘（超群）逃回樊城。

此剧武生应工。豫剧、宛梆、山东梆子均有此剧目。京剧有《乱楚宫》《斩伍奢》《楚宫恨史》，川剧有《楚宫会》，汉剧有《楚皇宫》《伍奢骂相》，河北梆子有《补油锅》，怀调有《福昌阁还愿》《芈建游宫》，柳琴戏有《芈建游宫》，但情节、人名都有不同之处。

《后楚国》

又名《望月楼》《伍老大看天书》，锣戏传统剧目之一。言伍员保马娘娘逃回樊城，全家因不平，欲谋反。唯大哥顾虑父母在京，不忍反楚。但彼惧内，家众唆其妻逼之，遂从。平王命卞磊杀其父伍奢并母，带兵樊城围抄伍府。伍员之妻贾氏受伤，其二哥伍尚夫妇也战败自尽。大哥、大嫂、贾氏亦自杀。伍员将全家尸体抬至望月楼上，一火焚之。保娘娘及世子突围逃走。

豫剧、怀调、宛梆有此剧目。京剧有《战樊城》，汉剧有《下书路会》，徽剧、蒲剧、同州梆子、川剧、秦腔、河北梆子均有类似的剧目，但结构、情节、人名都有很大出入。山东梆子有《火烧望月楼》。

《禅宇寺》

又名《困禅宇》《武昭关》《探井》《伍子胥保娘娘》，锣戏传统剧目之一。事见《春秋五霸七雄列国志传》及《左传春秋》鼓词。伍员保马娘娘及世子逃至禅宇寺，被郑将卞庄围困。马有意与伍员结为夫妻共闯天涯，被伍员痛斥后投井而死。伍员怀抱世子突围投吴。

豫剧、宛梆、柳琴戏、山东梆子、大平调、越调、怀调、河北梆子均有此剧目。汉剧、京剧、桂剧、滇剧均有《武昭关》，川剧有《鱼禅寺》。

《金盆计》

又名《大战十一国》《黄桑棒》《无盐娘娘三上马》《女碰碑》

《钟无盐碰碑》，锣戏传统剧目之一。言外邦向齐进贡金盆，内可藏匿美女，以陪伴齐王，败坏其江山。皇后无盐（钟离春）搜出金盆，命齐王唤之，女不敢出。时吴起联合十一国伐齐，无盐领兵奋战。大战一触即发之时，忽闻太子出城，料其必死，虑王位无人继承，遂碰碑而死。

此剧为著名刀马旦“小和尚”的拿手戏。此外，豫剧、宛梆、怀调、越调均有此剧目。山东梆子有《无盐碰碑》。

《鞭打芦花》

又名《芦花计》《打芦花》），锣戏传统剧目之一。事见明人《芦花记》传奇，并列入二十四孝。言闵子骞驱车随父外出，因打寒战致使马鞭落地。其父怒以鞭打之，衣破飞出芦花；再剥其弟之衣，内为上等棉絮。其父方知乃其继母所为，怒写休书。子骞跪求曰：“母在一子单，母去三子寒。”他的话感动了继母，从此对子骞倍加疼爱，全家和好。

豫剧、河南曲剧、豫南花鼓戏、越调、京剧、蒲剧等剧种均有此剧目。汉剧、楚剧、倒七戏、同州梆子均有《打芦花》，秦腔、晋剧、河北梆子、山东梆子均有《芦花计》，高腔有《推车接父》，柳子戏有《赏雪》，粤剧有《闵子御车》。

《滚盘珠》

又名《火盘珠》《琥珀珠》，也叫《扬州观灯》，锣戏传统剧目之一，根据民间传说改编而成，事出睢州（现睢县城内猿山庙尚存），20世纪30年代，睢州猿山庙中尚有白猿塑像。老艺人将此剧目列入战国时期，是否与孙膑舍桃之白猿有关，待考。言天神雷击白猿精，白猿求书生王义救之。为报救命之恩，白猿驾云送王义至扬州观灯。会上王义巧遇王小姐，二人相爱。白猿又送王义至小姐绣楼。王员外发现儒巾，唤妻责女。妻至，儒巾变作手帕，夫妻争吵不休。后白猿又赠王义滚盘

珠，王义赴京进宝，被封为进宝状元。

大弦戏亦有此剧目。

《鸡鸣关》

又名《二王篡朝》，锣戏传统剧目之一。春秋五霸时期，郑国武王年高多病，西宫银妃欲让亲生的二太子篡夺龙位，大太子心善情愿相让，但众大臣不允，二太子与奸臣定计，借外国进宝之机，让家将景天父子三人假扮进宝之人，以到将台比武，乘机将武王及大太子杀害，实现篡位。此事被三太子知道后，提前告诉了父王。武王保驾大臣春孝大战反贼，在春孝弟兄奋力拼杀下，反贼被全部消灭。可是武王也已被气死在将台，众大臣扶大太子庄公登基。

三、秦代故事戏

锣戏中，表现秦代故事的剧目主要包括《生霸王》《杀樵》《宇宙锋》等。以下作简要介绍。

《生霸王》

又名《楚三摸生儿》，锣戏传统剧目之一。言秦吞六国，楚人吴中道隐居山中。其妻生子，恐秦兵追杀，弃于九龙山上。樵者楚三毛（摸）拾子，恐妻李氏不愿收养，藏子怀内，用席圈身，作怀儿状。妻子看出破绽后，楚三毛说明原委，夫妻同养娇儿，取名霸王，又名项羽。

越调、怀调、豫剧、越调、宛梆有此剧目。秦腔有《英雄会》（又名《龙须女》《生霸王》）。

《宇宙锋》

锣戏的传统剧目之一。言赵高专权，指鹿为马以测群臣趋向，大臣多顺其意。老将匡扶秉性耿直，违赵所指。赵故将其女赵花芝强嫁匡子为妻。因匡扶是秦朝功臣，秦王曾将宝剑“宇宙锋”赐之。赵高使人盗出宝剑，进宫刺杀秦二世胡亥，诬害匡扶。二世怒将匡扶收监。赵高又请旨抄杀匡府，其婿匡忠得家人代死，逃往他乡。赵高见女已寡，奏进二世为妃。花芝不从，在哑奴暗示之下装疯痛骂胡亥。亥怒，将赵高削职。燕人造反，二世命武赵王征平，被困，又遣刘玉带兵救援。刘途遇匡忠，同往阵前。赵高被削职后迁怒花芝，逐女出府，遂与哑奴沦为乞丐。赵武王与匡忠平息燕乱，胜利回朝，路遇花芝。回朝后，审明匡家屈情，斩了赵高等人，匡忠夫妻团圆。

汉剧、徽剧、京剧、川剧、怀调、越调、河北梆子均有此剧目。秦腔有《六义图》（又名《六人杰》《一口剑》《指鹿为马》），山东梆子有《一口剑》。

四、汉代故事戏

锣戏中，表现汉代故事的剧目主要包括：《老槐树说媒》《斩韩信》《杀王滕》《安安送米》《斩经堂》《马武盗将》等。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《老槐树说媒》

又名《七姐临凡》《麒麟送子》《织黄绫》《天仙配》《黄土寺》《老柳树说媒》，锣戏传统剧目之一。事见汉刘向之《孝子图》，晋干宝之《董永妻》，唐叙事赋《董永行孝》。宋元有《董永退仙记》话本，明有《槐荫记》词及《织锦记》传奇等。言董家行善七十二辈，传至董永孝名素着。永因父丧家贫，卖身葬父，感动上天。玉帝命其七女下凡，配董百日。七仙女请来众姐妹，夜织黄绫，留与董永。百日后七仙女怀孕归天，夫妻难舍难分。董将仙女所织之绫，进奉汉王，被封进

宝状元。归郡祭祖，途遇七姐拦路送子，取名董卓，并嘱董永可和刘员外之女成婚。

《斩韩信》

又名《未央宫》，锣戏传统剧目之一。事见《史记》吕后本纪《及》西汉演义？第九十三回。言吕后与萧何定计，召韩信入京，削去兵符。韩信愤而与陈豨谋反。吕后诓韩信入宫，设伏捉之欲斩。韩信告诉他们“没有杀我之天，没有杀我之地，没有杀我之人，没有杀我之刀”。吕后命人用芦席罩天，红毡铺地，陈仑之女用菜刀杀了韩信，陈女亦自刎。又差萧何、樊哙剿杀陈豨。陈寡不敌众，命丧阵前。

《杀王滕》

又名《玉虎坠杀王滕》《洛阳点炮》《收王元》。写山大王马武，求卖卦人王滕定计，请武艺高强的冯彦上山。王献杀人诬陷逼反计。马武身边无人，只好杀死王滕，头挂冯家门环。冯之继母田氏，欲为儿子何吉卷独霸家产，诬冯杀人。知县察为诬告，欲用刑于田氏。冯为免继母受刑而招供入狱。冯妻伏氏被赶出门，携子干郎尼庵投宿，正遇王滕之女王娟娟在庵中祭父。闻知乃杀父之仇人亲眷，与干郎口角相争。王滕托梦，讲明被害实情，命娟娟许配干郎。娟娟以传家宝玉虎坠相赠，让干郎变现救父。干郎在典当途中，被洛阳守将王元收为义子，招为门婿。伏氏与娟娟至洛阳鸣冤。王元闻知乃门婿之前妻，故将其婆媳收监。王元之女碧莲闻讯，待其父赴南阳解救公爹之际，与丫鬟着官服提审伏氏、娟娟，认下婆母及前房姐姐。冯彦在往洛阳押解途中被马武劫去。王元领兵去救，被马武所败。适冯绍（冯彦之父）奉刘秀之命取洛阳，途中擒王元，收马武，同到洛阳，斩田氏、何吉卷。

此剧为行当齐全之连台戏，后被豫剧所吸收，豫西调的名艺人翟燕身、慕水旺、刘玉梅、陈素花等均以此剧为拿手戏。

《安安送米》

又名《庵堂送米》，锣戏传统剧目之一。事出《后汉书》烈女传《，明人陈墨斋写有》跃鲤记？。言贤德媳妇庞三春烧香拜佛，一心与婆母治病，小姑却从中拨弄是非，暗向药中投毒，激怒母亲把三春逐出家门。三春被逼在莲花庵寄居，带发修行，幼小的儿子安安，为孝母积攒米粮偷偷送往庵中。三年后小姑出嫁，婆母无人照料，病中思念儿媳。安安乘机开导，终使祖母醒悟，遂与安安同到庵中接回庞三春，合家团聚。

秦腔、四股弦、河南道情、河南曲剧、吕剧、五音戏均有此剧目。汉剧有《芦林会》。

《斩经堂》

又名《一顶盔》《吴汉杀妻》《马武盗将》，锣戏传统剧目之一。事出《东汉演义》。言马武借同年之名，赴潼关拜望王莽之驸马吴汉，实为暗探虚实。吴母闻刘秀率汉军起事，当即向吴汉讲述王莽弑君及杀吴父之罪，命吴汉归汉反莽，报杀父之仇，吴汉允诺。吴母又逼子杀媳王月英，以绝伪皇之亲。吴汉持剑至经堂，月英正求神祷告，祈佑婆母病愈。吴汉不忍下手，遂向妻讲明来意，掷剑于地，月英拾剑自刎。忽报苏献带兵剿杀潼关，吴汉乃负母出走，投奔汉营。

河南曲剧、豫剧、京剧、同州梆子、河北梆子、川剧、楚剧、湘剧均有此剧目。山东梆子有《乱潼关》，山东乱弹有《吴汉杀妻》，宜黄腔之《双救驾》中有《吴汉杀妻》一折，秦腔、绍兴文戏有《散潼关》。

五、三国故事戏

锣戏中，表现三国时期相关故事的剧目主要包括：《失小沛》《荐

诸葛》《三请诸葛》《三送诸葛》《七擒孟获》《伐树林》《黑虎山》《三气周瑜》《古城会》《过五关斩六将》《刘海戏金蟾》《对金抓》《永平关》。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《失小沛》

又名《失下沛》《张飞上吊》《醉打曹豹》，锣戏传统剧目之一。见《三国演义》第十六回和第十七回。言刘备、关羽赴江南伐袁术，留张飞驻守小沛，嘱勿吃酒，并使曹豹作保。刘、关走后，张飞欲饮，豹不允。飞怒打曹豹，狂饮醉酒。曹豹怒，告之门婿吕布，进兵小沛。飞失小沛至松林欲上吊，马嘶难舍。跑到江南，见了刘、关，战胜袁术，立功赎过。

豫剧早年曾移植锣戏这一剧目。越调亦有此剧目，怀调有《张飞上吊》。秦腔虽有《夺小沛》《困下沛》，京剧、河北梆子虽有《夺小沛》，但张飞醉酒打曹豹之情节少见。

《荐诸葛》

又名《走马荐诸葛》《伐树林》，锣戏传统剧目之一。事出《三国演义》第三十六回。言曹操命程昱模仿徐母笔迹写信至刘备处，诳徐庶至许昌相见。刘备不忍徐走，长亭含泪送别。徐远去，备又命人将沿途树木伐倒，注目远望。徐策马而返，问明原故，深为感激。分手时，向刘备推荐诸葛孔明和庞凤雏二位名士。

柳子戏、大弦戏、京剧、汉剧、豫剧、越调、大平调、山东乱弹、河北梆子、枣梆、同州梆子均有此剧目。川剧、滇剧均有《走马荐诸葛亮》，秦腔有《明荐诸葛亮》，粤剧有《走马荐贤》，山东梆子有《送友》，四股弦有《走马荐诸葛》。

《三请诸葛》

又名《卧龙岗》《三顾茅庐》，锣戏传统剧目之一。见《草庐记》传奇及《三国演义》第三十七回。言刘备因徐庶之荐，携关羽、张飞至卧龙岗请孔明下山共谋大业。连去两次均未得见，三次又去，方得相会。孔明擘画天下形势，建议先取荆、益二州立足，徐图大业。刘备敬服，请其出山辅佐。亮从之。

大弦戏、大平调亦有此剧目。越调、徽剧均有《三请诸葛》，秦腔有《草庐记》，宜黄腔、青阳腔有《三请贤》，汉剧、河北梆子、川剧、滇剧、怀调、同州梆子均有《三顾茅庐》。

《七擒孟获》

又名《七胜记》，锣戏传统剧目之一。见《七胜记》传奇及《三国演义》第八十七至九十回。言刘备死后，刘禅继位，魏、吴及孟获等三方为敌，刘禅亲至相府请教相父诸葛亮，诸葛正在花园观鱼，遂以养鱼为例，喻刘禅需安抚。一面派人说服孙权罢兵，一面率领大军至南蛮，七擒七纵孟获，使孟获心服，誓不复返，解除后顾之忧后，全力对魏。

同州梆子、汉剧、京剧、川剧及徽剧均有此剧目。豫剧有《火烧藤甲兵》，秦腔有《征南蛮》。

《黑虎山》

又名《华关索闯山》《吃蚂蚱》《磨盘山》，锣戏传统剧目之一。言石黑虎占黑虎山为王，其妹包三娘在山口立下比武招亲牌。石黑虎爱吃蚂蚱，一日下山查营，命兵卒捉蚂蚱回山烹食，适遇关羽之子关索闯山，战而不胜。三娘闻信下山，擒关索回山招亲。

越调、大平调、豫剧有《黑虎山》，剧情与此相同。大弦戏有《华韦闯山》。京剧有《龙凤巾》，但关索所招乃孟获之女花曼，情节亦不甚相同。

《三气周瑜》

又名《取荆州》《讨荆州》《芦花荡》，锣戏传统剧目之一。事见《三国演义》第五十六回。言鲁肃奉孙权之命，过江讨要荆州。诸葛亮与刘备恳求，许以取川后归还荆州。鲁肃回朝复命，经三江口，周瑜定假途灭虢之计，命鲁肃二次过江，扬言发兵五万，助刘取川，实欲暗擒刘备，以讨荆州。诸葛亮识破其计，命黄忠埋伏公安，魏延埋伏江陵，张飞埋伏芦花荡以待。周瑜节节败退，兵至芦花荡，被张飞三擒三放，周瑜气得呕血而死。

柳子戏、越调、怀调、山东梆子、京剧、汉剧、湘剧等均有此剧目。秦腔、汉剧有《三气周瑜》，同州梆子有《三讨荆州》，徽剧、河北梆子有《芦花荡》。京剧有两种演法，一为《黄鹤楼》带《芦花荡》（豫剧亦如此），一为《回荆州》带《芦花荡》。越调《芦花荡》附于《讨荆州》之后，和汉剧近似。

《刘海戏金蟾》

又名《陈光蕊上任》《水红州》，锣戏传统剧目之一。言陈光蕊携眷上任，乘刘洪贼船，刘将陈打入河中，霸占陈妻。陈妻生子，取名刘海。刘海用金钱从井中吊出金蟾，每日伴其玩耍。刘海长大后，知刘洪是杀父仇人，遂杀刘洪乘金蟾腾空而去。

豫南花鼓有《刘海戏金蟾》，湖南花鼓有《刘海砍柴》。

《对金抓》

又名《五虎拜寿》《飞虎山》《收马岱》《黄三耀闯山》，锣戏传统剧目之一。言马腾被曹操害死后，留下雌雄一对金抓（兵器）。长子马超带一支投刘备。次子年幼身带一支，归黄张收养，取名三耀，随黄习武，每日上山打虎。稍长，得知身世，决心千里寻兄。路过飞虎山，被女大王黄赛花擒拿，结为夫妻，领兵寻兄。马超不认，与之战，

雌雄二抓相吸。诸葛亮促其兄弟相认，收了黄三耀，改名马岱，同保蜀汉。

大平调、柳子戏、山东梆子、越调均有此剧目。怀调有《西川拜寿》，大弦戏有《斩马岱》。

《永平关》

又名《波阴平》《邓艾取西川》，锣戏传统剧目之一。事见《三国演义》第一百一十五至一百一十六回。言刘禅诱占元帅刘炎之妻，刘炎知而杀妻。禅怒斩刘炎。魏王遣钟会、邓艾分兵攻蜀，邓艾偷渡阴平攻下江油，兵临成都。刘禅命诸葛瞻父子应敌。瞻战死。蜀将姜维在川东亦败退，钟会亦得进兵。蜀亡。

豫剧、怀调、京剧、汉剧、秦腔、山东梆子均有此剧目。其中怀调将之称为《失西川》。

六、两晋及南北朝故事戏

锣戏中，表现两晋及南北朝故事的剧目主要有《四架山》。以下简要介绍这一代表性剧目。

《四架山》

又名《大拴娃娃》《王善搬兵》，锣戏传统剧目之一。言四月初八乃西天佛祖生日，善男信女纷纷到佛前许愿、求子。有顶塌天、压塌地、搬倒井、擒倒山者四人欲吃佛祖而成仙。佛祖言，若能将其抬起，即与之食。待四人将他抬起，佛祖将他们压在身下。

越调、豫剧均有此剧目。

七、隋代故事戏

锣戏中，表现隋代故事的剧目主要包括：《杨广篡朝》《李丙下江南》《临潼山》（又名《李渊救驾》《秦琼救驾》）《十王宫》《骂杨广》《南阳关》《传枪过锏》《秦琼叫门》《秦琼投朋》《砸木笼》《罗成打擂》《罗成卖绒线》《三省庄》《打登州》《武信盗马》《秦琼表功》《望琼花》《李渊跑宫》《罗成解灵》《罗成打更》《灵堂府》《秦琼卖孩子》《太原府》《火龙阵》《战洛阳》《广武山》《乱并州》等。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《杨广篡朝》

锣戏传统剧目之一。言杨广蓄意篡朝，与宇文化及商议，请三位国公到十王宫饮宴，席前求众老臣扶保。杨素、李密、窦建德等以为不可，严加斥责。当其兄杨勇赴十王宫规劝之时，杨广于酒中下毒，害死长兄。后又进得宫去，用金香炉砸死父王杨坚，夺得帝位。

越调、宛梆、大平调、豫剧、山东梆子等剧种均有此剧目。汉剧有《酒毒杨勇》，怀调有《杨广谋朝》。京剧之《骂杨广》、秦腔之《杨广逼宫》《弑父夺权》及《忠烈图》中虽均有杨广篡位之故事，但多写杨素与杨广合谋，唯河南的多数剧种将杨素写成正直的反对派。

《李丙下江南》

锣戏剧目之一。言隋文帝（杨坚）江南观景，被苗王所困。西宫乔妃不安寂寥，心爱李丙，宣李进宫谋篡。李不从，乔将李丙收监。窦艾回朝搬兵，刘后召李丙，方知被乔下狱。遂将乔打入冷宫，释李丙率军南征，救出文帝，但战功被杨林昧去。李丙回兵，陷入重围。幸其子李渊与窦建德赶至，救出李丙，然李丙因伤重死去。李、窦二人杀败苗兵，收降苗将赵连成，救回文帝，将杨林贬至登州。

豫剧、怀调、宛梆、越调均有此剧目。莱芜梆子有《下江南》，山东梆子有《李丙打跟头》。

《临潼山》

又名《李渊救驾》《李渊劝将》《秦琼救驾》，锣戏传统剧目之一。事见《隋唐演义》第四至第五回，以及《说唐演义》第四回。言李渊之母寿诞日，杨广于席前趁酒醉调戏渊妻窦太真，李渊以杯击落其齿，李母惧获罪，辞朝回太原。杨广派魏文通、韩擒虎伏兵临潼山截杀。文通被李渊刺死，韩亦自刎。杨广又派四路总兵出击，皆被李渊说退。杨广亲自出马，假扮强盗追杀李渊。危急之时，秦琼押解犯人经过，助老打少，救下李渊。后知打了杨广，惧招祸。李渊询问姓名，秦握锏柄上之秦字，仅露一琼字而逃。李以为穷神下界救其全家，竟修下穷神庙祀之。

豫剧、大弦戏、大平调、京剧、汉剧、山东乱弹、枣梆、河北梆子、宛梆、同州梆子均有此剧目。秦腔有《金刚庙》，怀调、山东梆子均有《秦琼救驾》，莱芜梆子有《李渊辞朝》。

《南阳关》

又名《拔柳树》，锣戏传统剧目之一。事见《说唐演义》第十五至十九回。言伍建章死后，杨广命韩擒虎挂帅，麻叔谋、尚司徒为先行，赴南阳讨伐建章之子云召，因韩与建章曾结金兰之好，被云召哭诉所动，假败收兵，宇文化及之子成都，兵发南阳，战败云召。云召之妻见势不妙，投井而死。云召携子出逃，被宇文成都追赶，幸好遇友朱灿（当年曾得云召救命之恩），朱赴关帝街取来周仓塑像的战刀、战袍，吓退宇文成都，救下吴氏父子。云召将儿子寄养在朱灿身边，自己赴山后雄阔海、伍天锡处借兵，欲报杀父之仇。

豫剧、京剧、同州梆子、宛梆、淮调、山东乱弹、河北梆子、汉剧、湘剧、川剧均有此剧目。秦腔有《忠烈图》。

《传枪过锏》

又名《麒麟阁》，锣戏传统剧目之一。言罗艺夫妻认秦琼之后，命罗成与其表兄至后花园麒麟阁互传武艺。秦琼将双锏技艺悉传罗成，罗却将花枪中之高招“回马三枪”隐昧不授。

《秦琼投朋》

锣戏传统剧目之一。言秦琼落魄，赴洛阳投靠义弟单雄信。单已为王世充驸马，正夸官游街，不便马上相认，屡次躲闪，并暗示随后着人相请。秦误会，痛骂雄信负义，得病回店。

豫剧、宛梆、怀调、四股弦、山东梆子均有此剧目。

《砸木笼》

又名《三家店》，锣戏的传统剧目之一。言瓦岗弟兄大闹扬州，大败杨林。杨广命杨林至燕山捉拿罗艺夫妇。罗艺夫妇被打入木笼，在解往京都途中，夜宿三家店。罗成之未婚妻胡金蝉、王玉娥，在寻夫途中相遇，结伴而行，也住三家店。罗成、刘忠、程咬金等在扬州失散后，归途相遇，亦宿三家店。程咬金夜闻罗艺哭声，问明原由，唤醒罗成，痛打杨林，惊醒胡金蝉、王玉娥，共同赶走杨林，砸开木笼，救出罗艺夫妇，同奔瓦岗寨。

豫剧、宛梆等剧种亦有此剧目，但情节有异。京剧、湘剧、汉剧、秦腔之《三家店》，柳子戏之《黄桑店》，河北梆子之《男起解》中木笼所解多是秦琼，与河南戏差异较大。二夹弦亦有《三家店》。

《罗成打擂》

又名《扬州擂》《罗成嫖风》《杨金花立擂》，锣戏传统剧目之一。言秦琼追击杨林，病倒旅店。徐茂功派程咬金、罗成、王伯当、谢映登等下山营救。时秦妻贾氏被杨林抢去卖入妓院。罗成假扮嫖客，救出贾氏，由谢映登送往瓦岗。适杨林之女金花在扬州立擂，程咬金等皆

被其所败。罗成大怒，登台打擂，金花爱罗成英俊，手下留情。后两军交战，秦琼打死侯霸，罗成擒获金花，瓦岗弟兄全胜而归。

豫剧、宛梆、河南道情、越调、山东梆子均有此剧目。怀调有《罗成嫖风》。

《战洛阳》

又名《坐南寨》《收罗成》《罗成投唐》《千秋岭》，锣戏传统剧目之一。事见《说唐》第五十一回及《大唐秦王词话》第三十六回。言秦王李世民奉命征讨王世充。时罗成在王世充帐下，尉迟敬德夸口活捉罗成，及至洛阳，大败而归。后经徐茂功劝说，罗成投唐。

此剧为黑头、武生应工戏。其中敬德需要赤膊“打凉爽”，单鞭战银枪，再加上鼓乐长号，令人有亲临战马长嘶、号角悲鸣、枪林刀海的古战场之感。他的表演无处不透出豪气，无处不彰显力量。

柳子戏、扬高戏、卷戏、越调、大平调、怀调、同州梆子、山东东路梆子、山东梆子均有此剧目。京剧、汉剧、徽剧有《千秋岭》，川剧有《收罗成》，湘剧、大弦戏有《罗成降唐》。

《三省庄》

又名《胡金蝉招亲》，为锣戏传统连本剧目之一。言瓦岗英雄聚义期间，部分弟兄在李密部下为伍。徐茂公派鲁明月弟兄二人去山东，搬秦琼夫人贾氏南京赴任，路过三省庄时被划地为王的黑得茂之子截拿。逼贾氏等强行成亲，贾氏誓死不从，黑得茂之女金枝仗义将贾氏暂时保护，罗成知道后只身前去三省庄救二嫂，不料战败，得救后在店中养病，后众英雄齐集小店会商再打三省庄。徐茂公探罗成病时，二人定计搭救二嫂，派罗成之妻胡金蝉，女扮男装到三省庄大营卧底，又派王豹到双凤山搬兵，准备里应外合，再次攻打三省庄。胡金蝉为取得敌兵信任，无奈在三省庄招亲，但也做好了内应，在双凤山首领徐安郎、杨思

玉夫妇的助战下，众英雄奋力拼杀，二次攻打三省庄，枪挑主帅黑得茂，活降其女黑金枝，取得巨大胜利。

《打登州》

又名《夜打登州》，锣戏传统剧目之一。事见《倒铜旗》传奇。八月仲秋，杨林命秦琼在登州立擂，欲害秦琼。徐茂功命王伯当扮铁匠，罗成与单雄信扮马客混入登州。杨林命罗周摆长蛇阵，前有二灯，为有眼之蛇，中间设大桥一座，待秦琼过桥之时，命兵丁拆桥，溺死秦琼，罗周将机密暗告秦琼。秦琼出狱立擂，遇见瓦岗英雄，共同大闹登州，待出城时，杨林使起千斤闸，秦琼手托大闸，放走众英雄，一同归山。

大平调（后半本均唱锣戏，称为“笛戏”）、柳子戏、豫剧、宛梆、越调、京剧、同州梆子均有此剧目。徽剧、汉剧、川剧、湘剧、滇剧有《夜打登州》，秦腔、河北梆子、蒲剧有《观阵》。

《秦琼表功》

又名《红表功》，锣戏传统剧目之一。言杨林在广武山前被瓦岗弟兄罗成所败，秦琼帐外发笑，杨林恼羞成怒，将其绑下问斩。李渊讲情，被赦。李问秦身事，秦讲述当年曾经历几次大战，特别讲到临潼山救驾之时，李渊方知其为当年之救命恩人，因而暗封为护国公，收在帐下。

大弦戏、越调、宛梆、川剧、湘剧、徽剧、同州梆子、河北梆子、山东梆子、京剧均有此剧目。汉剧有《表功劳》，秦腔有《秦琼打擂》《扬州夺元》。后被豫西调吸收，其中“豫西三张”以之为拿手戏。

《灵堂府》

又名《秦琼卖马》《当锏卖马》，锣戏传统剧目之一。事见《隋唐演义》第六至九回及《说唐演义》第五回。言秦琼押解犯人至潞州天堂

县，因等候回文日久，病困王老二店中。为还店债，老二领他赴二贤庄单雄信处卖马。秦以山东大个儿之名往见雄信，雄信因久仰秦琼大名，设宴款待山东客人，并托其带去锦缎孝敬秦伯母。秦琼借故弃锦缎而去。

京剧、河北梆子、徽剧、湘剧均有《当锏卖马》，但情节不同。汉剧之《天堂州》、秦腔之《秦琼认姑》中有此情节。

《广武山》

又名《广武山夺印》《成山》《秦琼夺印》，锣戏传统剧目之一。言杨林在广武山被罗成打败，回得营去见秦琼在辕门发笑。杨林欲斩秦琼，蒙李渊求情。杨林命秦琼戴罪立功，出战罗成，只许胜不许败。阵前秦琼求罗成让阵，秦琼虚打罗成，罗成咬舌吐血，假败回营。

大弦戏、怀调、秦腔、章丘梆子、山东乱弹、上党梆子均有此剧目。豫剧有《广武陵》，汉剧有《广武岭》，宛梆有《秦琼战罗成》。

《武信盗马》

又名《单磕枷》《双凤山》，锣戏传统剧目之一。言武信落第归来，投军秦琼帐下，收为马头军。武信盗走秦琼之黄骠马，前往并州投李渊。李渊为报临潼山救驾之恩，将武信当作恩人秦琼收留。秦琼病愈后下山投李渊，误投杨林之副将褚伯杰帐下。褚以响马之罪将秦琼插箭游街，适遇褚之部将李飞龙欲霸秦妻贾氏。秦琼将李妻撕为两半，携贾氏前往双凤山投靠李世民之义军。李渊率武信等官兵去平双凤山李世民之义军，武信被秦琼刺死马下，世民之义军被其父（李渊）招安。

《望琼花》

锣戏传统剧目之一。言杨广登基后，欲报李渊打牙之仇，命宇文化及至太原，宣李渊进京，欲借故除之。一日，杨广命李渊保驾扬州观

花，渊拒不从命，便降旨问斩。宇文化及保奏，命李渊扬州立擂，欲借他人之手加害李渊。渊知其阴谋，先命四子至扬州，杀死宇文化及，擒杨彩花，射死杨广，父子全胜而归。

豫剧、越调也有此剧目。

《滨州》

又名《太原府》，锣戏传统剧目之一。言隋朝杨广在位时，兵部尚书宇文化及父子处处加害忠良，以滨州知府刘文俊私自开仓放粮为由，派宇文成都将其锁拿进京。李世民得知后，用其父唐国公李渊的印玺书赶书一封，欲将爱民的刘知府接回，不料赶书被宇文父子修改成反书，呈送圣上，诬害李渊在滨州起反。朝廷派窦建德前去查看真假，奸臣宇文化及又以窦李两家是内亲，怕有私弊为由，将窦家老少锁拿金殿以作人质，无奈窦夫人偕子出逃，路经凤凰山招亲。李世民访将，瓦岗寨弟兄归唐与隋军在滨州大战一场。

《火龙阵》

又名《罗成搬亲》，锣戏传统剧目之一。事见《隋唐演义》。言隋末边关总帅洪海，驻兵翼城关，总镇庄羽设宴接风。席间，洪隔窗窥见庄女金定貌美，归帐后差人提亲。庄答女儿已许亲燕山罗艺之子罗成，不敢从命，但又慑于洪海势力，便修书罗艺速来迎亲。罗艺接书，意欲作罢，罗成不依。罗艺决定翼城迎亲，由秦琼护轿。洪闻讯，兵围翼城，并命景刚、景魁之妹景三春摆下火龙阵，欲陷秦、罗于火海。秦琼自恃勇猛过人，破出北门。洪为激三春沙场效命，诈称二兄已被秦琼杀死。三春誓报杀兄之仇，披挂上阵。阵中恰遇罗妻庄金定。金定以巧言揭破洪海诡计，并言表兄秦琼德艺超群，愿意阵前说媒，三春为之心动。秦琼寻轿遇三春，三春百般情示，秦琼竟不解。后经金定挑明，刚、魁二兄欣然允婚。三春遂以火龙阵法，烧败洪军，义归燕山。

该剧由滑县锣戏艺人刘风旗于20世纪40年代传入濮阳大弦戏剧团，1961年又传回滑县，并由李斌整理、导演，滑县大弦戏剧团演出。该剧极富锣戏、大弦戏艺术特色，高亢激越，威震四座。

八、唐代故事戏

锣戏中，表现唐代故事的剧目主要包括：《斩单雄信》《罗成算卦》《薛礼征东》《淤泥河》《叩金钟》《力劈杨藩》《磨盘山》《打经堂》《雅观楼》《西游记1—3》《青牛混宫》《火龙驹》《薛仁贵征东》《薛丁山征西》《四杰村》《魏徵加官》《秦怀玉力杀四门》《大破黄巾》《薛仁贵提监》《敬德赶药王》等。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《斩单雄信》

又名《锁五龙》《马踏五营》，锣戏传统剧目之一。言李世民率兵攻取洛阳，王世充坚守不降。王之驸马单雄信，命其子单安赴红唐山搬兵，途遇雄信之旧友罗成在唐营为将，叔侄对战，罗成用回马枪刺死单安。雄信为报杀子之仇，单人独骑闯入唐营，打败罗成、黑夫人、白夫人、程咬金等，马踏四座军营、闯入第五军营，被尉迟恭所擒。李世民命徐茂功、程咬金等瓦岗旧友劝降，雄信欲将情面留给秦琼，不料秦琼已被徐茂功派出催粮，因他人劝降不从，被尉迟恭所斩。

该剧是二花脸的应工戏。做、念、打皆重。汉调、大平调、怀调亦有此剧目。

《薛仁贵征东》

又名《薛礼救驾》，包括《摩天岭》《盗珍珠粉》《薛礼叹月》《鞭打张士贵》《淤泥河救驾》《敬德访白袍》多部，锣戏传统剧目之一。事见《征东全传》第二十二至二十三回及《白袍记》传奇。言东辽

犯边，唐太宗御驾亲征。兵至摩天岭时太宗病，需北齐国之宝药珍珠粉疗治。太宗命元帅张士贵盗宝。张暗派伙头军薛仁贵前往。薛盗宝归来，途中又得凤凰城一座。太宗病愈，欲过海游越虎城，但畏风浪。尉迟敬德命张士贵护驾，张求仁贵献策，薛以瞒天过海之术护驾跨海。辽将盖苏文闻讯出兵，将太宗追至淤泥河中，逼写降书，又被仁贵所救。张士贵皆将大功昧去，因怕暴露，假称敬德要以白袍小将之心肝下酒，使敬德屡访仁贵不得相见，后敬德访仁贵，真相大白，鞭诛张士贵，封仁贵为平辽王。

《淤泥河》

又名《薛礼救驾》《淤泥河救驾》，锣戏传统剧目之一。事见《征东全传》第二十九回。言唐太宗李世民御驾亲征辽东，观察地形时脱离大营，行至凤凰山与摩天岭之间马陷淤泥河中。盖苏文催马临近，逼写降表。危难之时，太宗幸遇薛仁贵从藏军洞中出来演马，杀退盖苏文，并被救至海神庙中歇兵。唐王封薛仁贵为平辽王，统领三军。

豫剧、越调、徽剧、京剧、川剧、秦腔、莱芜梆子等剧种均有此剧目。

《青牛混宫》

又名《真假唐王》，锣戏传统剧目之一。事出《西游记》。言唐贞观时，青牛降凡，混进宫院。青牛变成假唐王，两狐狸精变成假贵妃，使金殿乱成一团。此时，唐僧率弟子西天取经回朝交旨，孙大圣见宫中妖气腾飞，辞师闯宫。孙悟空火眼金睛看出了妖怪的真面目，青牛狐仙并不示弱，众师兄弟与二妖大战一场并最终获得胜利，使李世民江山稳定，万民同庆。

此剧故事离奇，扣人心弦，富有民间传奇色彩，武戏较多。

九、五代故事戏

锣戏中，表现五代故事的剧目主要包括：《李存孝过江》《飞龙闹勾栏》《赵匡胤坐辖床》《赵匡胤算卦》等。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《李存孝过江》

又名《青龙口》，锣戏传统剧目之一。言五代初豪强军阀争霸，各据一方。河北曹顺划地为王，他与沙陀国盟主李晋王不和，派猛将王彦章夫妇二人在青龙口设下伏兵，欲用计骗杀晋王，但被晋王养子李存孝识破，将计就计假扮晋王赴约，在青龙口大败王彦章。

《飞龙闹勾栏》

又名《飞龙打勾栏》，锣戏传统剧目之一。言西凉进数十名胡女，北汉王（刘承佑）命赵宏殷建造勾栏。赵劝谏不纳，被责打四十。赵子匡胤，带醉打进勾栏，杀死胡女十七名，获罪判斩。文武求情，免去死罪，收进监狱。

晋剧、宛梆均有此剧目。京剧有《飞龙传》，秦腔有《杀乐女》。

《赵匡胤坐辖床》

又名《赵匡胤讲画》，锣戏传统剧目之一。言赵匡胤因打勾栏获罪被收监。其父宏殷怕匡胤再闯大祸，买通狱卒张旺，欲早结果匡胤性命。张旺知匡胤善武，不易对付，为掩人耳目，以查监者将到，愿替匡胤坐辖床为名，将匡胤激入辖床，并将赵父买人杀子之事实告。待举锤欲打时，见有龙形出现，知匡胤将有帝王之位，故将匡胤放出辖床，同逃出狱。张旺纵火烧监灭迹时，自焚丧命，阴魂追上匡胤，被封为天下独狱神。赵匡胤逃回府去，赵宏殷欲绑子上殿，匡胤指壁讲画，以虎饿

不食子之情感动宏殷，宏殷修书与故交，放子出府逃命。

乐腔、四股弦、宛梆均有此剧目。秦腔之《飞龙传》中有赵匡胤坐监之情节。

十、宋代故事戏

锣戏中，表现宋代故事的剧目主要包括：《闯幽州》《打焦豹》《黑石山》《核桃园》《张四姐闹东京》《穆桂英下山》《狸猫换太子》《倒送》《结拜三友》《大战金兀术》《陈希真伐梁山》《武松杀将》《武松打虎》《武松打店》《狮子楼》《金兀术进中原》《天波府》《斩宗保》《平方腊》《打焦赞》《佘太君挂帅》《挂门牌》《错断颜查散》《假金牌》等。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《闯幽州》

又名《相府挑将》《出幽州》《幽州》《困幽州》《困五台》《杨景探桥》《七郎八虎闯幽州》，锣戏传统剧目之一。事见《杨家将演义》第十六回。言宋太宗（赵匡胤）应北国萧天庆之请，至风渡岭前观景，杨继业父子八人护驾。大郎（延平）见风渡岭前一片沙滩，知中计，搭箭射死萧天庆，北国伏兵四起。继业命大郎扮宋王，二郎（延定）保驾，亲自率兵突围。大郎战死，二郎自刎，三郎（延光）被马踏如泥，四郎（延辉）失落敌营。继业马前抱赵德芳，马后带杨七郎（延嗣）突围。危急中，为保德芳，将七郎推下马去，带领五郎（延昭）、六郎（延景）退兵五台山。

此剧系以须生为主的亮箱戏，唱、做、念、打皆重，是一个剧团演出阵容和水平的展示。在汉剧中名为《沙滩会》，在京剧、山东东路梆子名为《金沙滩》《双龙会》，川剧中名为《金枪会》，莱芜梆子中名为《皮龙会》，柳琴戏中名为《老幽州》。

《黑石山》

又名《烧桃园》《马龙记》《黑石山打虎》，锣戏传统剧目之一。言裴信携女玉娥天下教武，黑石山遇马龙打虎，将女儿终身许之。马龙赴南阳投军。裴信父女路救恶少魏英，留住魏家。魏英戏侮玉娥，玉娥父女火烧魏家桃园而去。适青铜山大王杜天锡至桃园请裴家父女上山，见桃园起火，乘机杀人，留马龙之名，归山而去。马龙归郡探母，路遇玉娥，二人正筹办其父丧事，官府将马龙捕去。玉娥无奈，前往黄沙镇投靠婆母。魏英进京寻父，路过黄沙镇，再次调戏玉娥，玉娥杀魏英，扶婆母奔青铜山。

《核桃园》

又名《郑胤下山》《杨景征南》，锣戏传统剧目之一。言南唐兴兵犯宋，宋王钦点由皇封国母陶三春为帅，杨家父子为先行出征。在征南路上遇见十二年前被仙师收入高山学艺的陶三春之子郑胤下山认母。杨家父子在与南唐军混战中，杨六郎把郑胤误认为是七弟延嗣，经陶元帅与佘太君辨认，母子喜得重逢。郑胤协助杨家将大战南军。南唐公主华荣花在交战中爱慕六郎英俊忠勇，有心投宋，佘太君做媒将华公主许配郑胤，平南得胜还朝。

《穆桂英下山》

锣戏传统剧目之一。言杨宗保受命押运粮草，途经穆柯寨，被穆桂英擒上山去。桂英慕其英俊，欲与他缔姻。宗保害怕犯律因此不敢私允，经桂英耐心劝导并献出降龙木，供破天门阵之用，宗保方敢押运粮草回营。但其父杨延景仍不依不饶，白虎帐要怒斩宗保，焦、孟二将以及佘太君、八千岁相继求情均无效。穆桂英带兵下山，声言可立军令状大破天门，杨元帅才赦免宗保，全家一起上阵，桂英刀劈萧天佐、白天祖，大胜而归。

怀梆、怀调等剧种也均演此剧目。

《狸猫换太子》

又名《打黄袍》《火化冷宫》，锣戏传统剧目之一。取材于元杂剧《抱妆盒》、明传奇《金丸记》和小说《三侠五义》等。言宋真宗时，刘妃为了争宠夺位，暗与太监郭槐定下“狸猫换太子”之计，于李妃产子之时，诬陷李妃“产下妖物，玷辱宫闱”。真宗听信谗言，将李妃囚禁冷宫。刘妃又火焚冷宫，李妃有幸逃生，流落民间，收一义子，相依为命，苦度终日。八年后，包拯放粮途遇李妃，迎驾回朝，冤情昭雪，母子相认。

《十字坡》

又名《孙二娘开店》《义侠记》《武松打店》，锣戏传统剧目之一。事见《水浒》第二十六回、《义侠记》传奇。言武松为兄报仇，杀嫂潘金莲及奸夫西门庆，县堂自首，发配孟州，途径十字坡，遇孙二娘之店，知为黑店，故将行李内包上半截石碑，专找店主孙二娘寻衅，孙疑包裹内为金银财宝，顿生歹意。某夜欲将其暗算，武松早有戒备。经轮番搏斗，孙力不敌。正值危难之际，孙夫张青赶到，问明情由，化敌为友，为武松设宴洗尘。

此剧乡土气息浓郁，为观众喜闻乐见。其中的武打揉进了民间武术功架，翻跳腾跃，刚劲苍健，独具梁山遗风。大弦戏、山东梆子、京剧、河北梆子等剧种也均有这一剧目。

《狮子楼》

又名《武松杀嫂》，锣戏传统剧目之一。事见《水浒》第二十四至二十五回及《义侠记》传奇。言潘金莲见武松办案归来，方穿孝衣，忙言大郎病故。武松生疑。当晚大郎托梦于武松。次日武松将何九叔及乔郓哥请至狮子楼饮酒，问出真情，遂告至公堂，但王知县退堂不问。武

松去狮子楼找到西门庆，搏斗中武松刀掉，大郎阴魂递刀，武松先杀西门庆，又找来何九叔作证，杀死潘金莲及王婆，再书写状子，至公堂自首。知县判武松充军。

此为武生应工戏。豫剧亦有此剧目，演出时大部分唱【耍孩儿】曲牌。

《辕门斩子》

又名《穆桂英下山》《龙虎斗》《三进帐》。言北辽萧天佐摆天门大阵，宋王命杨六郎挂帅破阵。杨宗保穆家山招亲，六郎欲怒斩宗保，太君与八贤王说情均未获准。适时穆桂英率兵下山投效，闻知要斩宗保，面见元帅，立下破天门阵军令以救宗保，六郎赦其子。

大平调、豫剧亦有此剧目。

《打焦赞》

锣戏传统剧目之一。言杨排风随孟良飞驰边关，焦赞轻视这位烧火丫头。孟良故唆挑焦与之比武，焦败于排风的拨火棍下，遂折服。

京剧有《焰火棍》，秦腔有《红火棍》，汉剧、河北梆子、桂剧、滇剧均有《焰火棍》，湘剧、川剧有《拨火棍》。

《佘太君挂帅》

又名《八郎探母》《斩杨八郎》，锣戏传统剧目之一。言杨八郎被擒，改名木易，被辽国招为驸马，趁辽宋作战，夤夜探母，并告知辽国军情。佘太君命其回营立功赎罪。事被韩昌发觉，遂斩八郎。公主携子女归宋。太君挂帅进剿，火烧葫芦峪，胜利还朝。

豫剧、卷戏、越调、宛梆、怀调、大平调等剧种也均有此剧目。

《错断颜查散》

又名《探阴山》《包公阴阳案》《铡三曹官》《珠珍衫》《游魂》，锣戏传统剧目之一。言柳员外之女金蝉，许颜查散为妻。颜家败落，查散柳府借读。元宵出游，小郎涂鸦于书案，员外书房查看，以为不求上进，赶颜生出府。金蝉夜追颜生，被屠户勒死。屠户得夜明珠并诬告颜查散害死金蝉。包拯鞫颜至死。颜之游魂遇金蝉，二人告阴状，三曹官乃屠户外甥，改生死簿，将金蝉打入地狱。包拯至冥府阴山查访，得知原委，铡了三曹官，将柳金蝉、颜查散救治回生，成婚团圆。扬高戏亦有此剧目，写颜查散为筹银赶考而随母到舅父吴仁家借银，并以珍珠宝衫抵押。吴女兰英穿宝衫与母庙中进香，途中被狂风吹散。兰英夜宿衙役鸡眼家中被害，宝衫被密送颜查散。兰英鬼魂阴曹告状，判官竟是鸡眼外甥胡行。胡从生死簿上改去兰英阳寿，钉子刀山受苦。吴仁包衙状告查散夺衫害女，包公命人从颜家搜出宝珠，将颜处死。颜之鬼魂阴间见兰英刀山受苦，方知冤情，夜间托梦其母，颜母大闹包衙。包公下阴间查清案情，铡了胡行，斩了鸡眼，带查散、兰英还阳完婚。

该剧在京剧中名为《探阴山》《铡判官》，徽剧有《探阴山》，在晋剧中名为《颜查散》，在乐腔、四股弦中名为《九化山》《铡判官》，在汉剧、秦腔中名为《铡判官》，人物名称略有出入。

《假金牌》

又名《三绞岳飞》，锣戏传统剧目之一。事见明李梅、冯梦龙《精忠旗》传奇，及《说岳全传》第五十九至六十一回。言秦桧与其妻王氏，曾被金兵俘虏，岳飞将其救回。秦恐岳飞揭其被俘丑史，连发十二道金牌召回岳飞、岳云，关在风波亭上，并以叛国罪将岳飞父子处死。岳飞灵魂告之地藏王处，地藏幻化为铁李拐，手持扫帚将秦桧扫病，次日传至地府，命其还阳修盖岳庙，秦桧夫妇跪在门前赎罪。

豫剧、大平调、上党梆子、河北梆子、京剧、川剧，徽剧、秦腔等剧种均有此剧目，但差异较大。

十一、元代故事戏

锣戏中，表现元代故事的剧目数量不多，主要包括：《黑石关》《赶元王》等，以下作简要介绍。

《黑石关》

锣戏传统剧目之一。言陈友谅被杀，北汉元帅张定边死守黑石关。朱元璋命徐达挂帅，常遇春、胡大海、郭英、李文忠为先锋，攻打黑石关。因城池水深不能近前，郭英建议，卸去盔甲，扮作渔夫，冒飞矢渡河。常遇春爬上城去，攻克黑石关，杀死张定边。

《赶元王》

又名《献铜桥》，锣戏传统剧目之一。言朱元璋差刘福通、常遇春、胡大海攻打南京，元王命其弟顺国出战，败于少林寺派来之五百僧兵，无奈退出南京。朱率兵赶至黑水河边，南海大士献出铜桥，元王七人七马过河而去。朱元璋拾得柬帖一张，上言“天不灭元”，乃兵回南京，登王位。

豫剧、越调、宛梆、大平调、大弦戏、怀调也均有此剧目。

十二、明代故事戏

锣戏中，表现明代故事的剧目主要包括：《千里驹》《刘莲征东》《唐知县审诰命》《祥麟镜》《吊打余林》《桨王斗》《海瑞搜宫》《朱元龙封宫》《卢俊白征北》《胡大海扒墓》《李闯王》《大归德府》《康王吊死煤山》《海瑞私访清江》《打严嵩》《严嵩要饭》《吴三桂勾兵》《桃花庵》等。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《千里驹》

又名《刘月和赶考》《剐刘瑾》《泉林寺》，锣戏传统剧目之一。言刘基之后代刘俊，曾任吏部尚书，遭刘瑾诬奏，罢官归里。其子刘廷鹤乘御赐千里驹入京赴试，途中同飞龙和尚之舅张大奇结交，又见李梦熊、梦兰兄妹卖艺，订交赠银而别。刘瑾谋篡王位，诳武宗（朱厚照）往泰山泉林寺降香，暗嘱飞龙和尚行刺。李梦熊兄妹救驾，擒获飞龙和尚，供出刘瑾谋篡之事。武宗下旨剐刘瑾，封李氏兄妹为将军及郡主，封廷鹤为郡马。

河南曲剧、京剧、徽剧、秦腔、蒲州梆子、河南道情、山东梆子均有此剧目。

《刘莲征东》

又名《刘亭显魂》，锣戏传统剧目之一。言明嘉靖间，严嵩里通外国，以观景为名，将皇帝诳至辽东，使其被困十二年之久。忠臣刘亭，出兵迎敌，被严嵩所害。刘托梦于妻秦氏与子刘莲。母子发兵辽东，平贼杀奸。

该剧在怀调中名为《梁濒挂帅》，在莱芜梆子、山东梆子中名为《反大明》。

《唐知县审诰命》

又名《审诰命》《保定府》《七品芝麻官》。言严嵩之甥程西牛，强娶举人林伯公之女（秀英）为妻。程妹为秀英不平，跑至林家，替林秀英出嫁。下轿时被其母（严氏）发觉，严氏欲将其连同送亲人（伯公之子秀生）一绳勒死，被丫鬟所救，逃往京中告状。严氏携子二次到林家抢亲，打死伯公。伯公之甥杜士卿（徐彦昭之卫士）归来，杀死程西牛，留简帖而去。新任保定府清苑县知事（唐成）往谒上宪，路接林秀英状子。及至上宪，遇诰命夫人严氏，令其为子追拿凶犯。上宪皆逐级推诿，案归知县。唐成官虽小，却系定国公徐彦昭之妻弟，海瑞之门

生。他借娘娘提林秀英之懿旨，摘去诰封，拷审严氏。西乐侯裎世道领兵替子报仇，被徐彦昭擒拿归京。

《祥麟镜》

锣戏传统剧目之一。言县令董介，娶妻徐氏，年老无子，复纳妾两房。二房柳若英怀孕，三房庚娘忌之，扬言柳氏怀妖。董介信以为真，欲害若英。若英之婢秀春，暗告大娘徐氏。徐将若英主仆送至雨花庵中，生得一子，项戴家传祥麟宝镜，被卫典偷去，送与其姐丈赵从之子。赵抱子观灯，又被征北元帅郭元桢之妾梁氏的丫鬟以女孩换去。郭女倍受赵妻卫氏虐待，逼其荒郊拣柴，偶遇若英主仆寻子至此，因见祥麟镜，追问来由，与赵从父女同去见官。知府徐继昌，乃庚娘之胞弟，问清原委，亲临郭府，换回甥儿，取名董瑞。后董瑞进京赶考，得中状元。继昌作伐，又与元桢之女结为百年之好。

《卢俊白征北》

又名《永乐征北》，锣戏传统剧目之一。言明朝初期，北国狼主洪英暗派其弟洪印潜入中原以图大事。永乐年间洪印已拜为兵马元帅，弟兄二人认为夺取大明江山的时机已到，定下里应外合计。洪英在边关挑起战事，奸臣洪印以边关军事要紧，骗皇上御驾亲征，并故意点忠良将卢俊白为先行官征北，企图把他们君臣害死在两军阵前。在几经加害卢家众将兵的事实中，被皇帝察觉。卢家军一门忠烈，誓同贼兵血战到底，后保主得胜还朝。

《打严嵩》

锣戏传统剧目之一。言御史邹应龙上殿欲参严嵩，见严嵩甚受宠信，不敢启奏。适太监奏，此日为开山王常遇春冥寿，嘉靖命邹应龙陪严嵩过府拜寿。因邹事先向世袭开山王常宝童讲明严嵩欺天子、压群臣之罪，宝童以金锏打严，严逃出见邹，决心上殿参奏。应龙故指其面上

无伤，严求邹代作伤痕。邹乘机泄愤痛打之，严嵩反感激应龙。

《桃花庵》

又名《争状元》《卖衣收子》《齿痕记》《过街楼》，锣戏传统剧目之一。言苏州张才虎丘山玩会，在茶肆饮茶，楼上女尼陈妙善见而爱之，将瓜子皮撒下，并题诗赠扇，掷于张才。张追踪至桃花庵中，匿居数日，暴病身亡。妙善生子，用张才遗衫包裹婴儿，求王三思抱出庵中。王将婴儿卖与苏州知州苏坤为子，取名宝玉。十二年后，张才之妻窦氏见到宝玉，因貌似张才而收为义子。王三思张宅卖衣，窦氏见蓝衫生疑，问出来历，便以降香为名去桃花庵，将妙善邀至家中盘问。妙善见蓝衫道出真情。宝玉得中状元，窦氏携妙善、王三思至州堂（明伦堂）讲明宝玉身世，求其归宗。苏坤因无后而不依。窦氏以张、苏两家各为宝玉娶妻、骑门双祧之计平息争端。

豫剧、卷戏、宛梆、落腔、怀梆、大平调，河南曲剧均有此剧目。

《四进士》

又名《宋士杰告状》。言明嘉靖时河南上蔡县姚廷春之妻田氏，为谋财毒死其弟姚廷美。廷美之妻杨素贞到县衙告状，知县刘清受贿错判。田氏又串通弟媳之兄，将素贞转卖给南京客商杨春。素贞哭诉，杨春怜悯而拜为兄妹，并代鸣冤。适遇巡按毛朋私访，杨春代写状子，嘱赴信阳州控告。田氏为断廷美之后，命亲生儿天成暗杀廷美之子宝童。天成不忍，携弟沿途乞讨赴信阳寻婶。田氏恐婆母告发，逼夫杀母。廷春佯称外婆病重，将生母骗至洪桥意欲行凶。关帝君显灵，将姚母叼至信阳见媳（素贞）。素贞与杨春走散，遇恶棍，被革职书吏宋士杰之妻所救，收为义女，宋士杰携至州衙告状。田氏得讯，逼弟田伦令差役送书及贿银与信阳知州顾铎，差役夜宿宋士杰店中。宋暗窥书信，并喷酒于衿，印下笔迹。顾铎受贿徇情，押禁素贞。宋士杰不平，质问，被杖责逐出。宋至巡按处上告。毛朋接状，田、顾、刘均以违法失职问

罪。田、姚被判死刑，素贞冤案昭雪。

20世纪20年代末，汝南县姚湾锣戏班和戴堂卷戏班合演此剧时，为梆锣卷五本连台戏，即一、二本为锣戏，三本为卷戏，四、五本为梆子。越调、道情、曲剧、豫南花鼓戏均有此剧。

十三、清代故事戏

锣戏中，表现清代故事的剧目主要包括：《李文泰拐妗子》《老北京》《洪洞县》《挑草人》。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《李文泰拐妗子》

又名《杀仇》《伏牛山》《沙洲迁民》《小金川》《三金川》。言沙洲迁民路上，李文泰与其妗子同行。老舅赶来，与李相争。后经同行者调解，李文泰与妗子年貌相当，李付老舅银子四十两，与妗子成婚，同往沙洲而去。

《老北京》

又名《斩吴驸马》《巴督公篡朝》，锣戏传统剧目之一。言康熙幼年继位，权臣巴督公专权，杀害九门提督朱定方。定方之子保童为父申冤，由驸马吴延龙及督察院张岐代奏。帝追问此案，巴督公强词夺理，威吓张岐。张岐骨软不敢实言，推脱再三。皇帝定吴延龙死罪。皇姑修书云南搬兵，吴三桂发兵北京，杀巴督公，救回驸马。

《洪洞县》

又名《马武举杀闺女》《杀闺女》《赵春借驴》《访河良》，锣戏传统剧目之一。言张春妻继父病故，张借驴送妻为岳父吊孝。灵前劝岳母阎氏不必守寡，阎氏心动。将牛解元骗至房中逼奸，被解元之妻马金莲撞见，阎氏反诬儿妻带孕出嫁，逼解元休妻。解元之岳丈马武举携女

县衙告状，阎氏买通验婆，假报金莲怀孕七月。武举怒而杀女寻证，并无身孕，剖验阎氏，却于腹中发现三月胎儿。另有阎女与牛家小郎私通，将其夫张春勒死，被贼人窥见，送二人至公堂。刘知县错断二案，被私访之钦差施彦虎（施世纶）断清。

据传此剧为清乾隆年间实事。艺人将此与《杀子报》《杨乃武与小白菜》《张文祥刺马》合称为清朝四大奇案。

十四、朝代不明戏及补遗

锣戏中，表现内容所属朝代不明晰的剧目主要包括：《大赐福》《王小赶脚》《打砂锅》《把鹌鹑》《李成拜新门》《老于婆劝架》《太平庄》《打面缸》《借闺女》《张古董借妻》《大锯缸》《王大娘钉缸》《八卦秋》《奇中遇》《打皂王》《郭三姐》《官三怕》《八仙拜寿》《五龙捧圣》《大加官》《罗庄打刀》《斩驸马》《皇太子出家》《秋江赶船》《翠屏山》《小花园》《天台山》《西凉国》《水定关》《江秀英夺印》《下西凉》《夜探九洪江》《火烧赵家楼》《赵家铎》《红娘下书》《崔中元回家》《秦三元私访山东》《山东府》《小归德府》《困蔡国》《困蔡印》《戳姐夫》《杀胖闺女》《扒窗户》《拔枣树》《取药》《掉包袱》《白猫吃人》《三上马》《分水岭》《斩杨忠岗》《斩申武刚》《好李霸》《李俊反南京》《朱官借粮》《大战凤凰山》《大铁山》《拉姜西》《游魂》《哭街》《老大王赴会》《耿燕征西》《困禹州》《夜偷三家》《华玉龙盗宝》《归南唐》《当皮箱》《金钗别舍》等。以下简要介绍其中的代表性剧目。

《打砂锅》

锣戏传统剧目之一。言胡景文到县衙告子胡青不孝，回家打子，误将山西卖砂锅者曹二湾的锅挑打碎。曹拉景文到县衙辩理，知县误认为曹二湾即胡青，判曹当堂先叫三声亲爹，活养死葬不准虐待。

《老于婆劝架》

又名《小姑恶》《劝邻》，锣戏传统剧目之一。言李登科之妹桂花不贤，经常唆母虐嫂。一日在厨房寻事，引来母、兄与嫂吕桂荣争吵。邻人于婆，闻声赶至，好言调停劝解，教育了桂花，一家言归于好，和睦相处。

《太平庄》

又名《张大郎休妻》《火焚太平庄》，锣戏传统剧目之一。言洛阳张万仓娶妻郭彦霜，因无子，张迁怒于郭，欲休之，彦霜苦劝无效，即改嫁范三，财神随彦霜移至范家。张宅遭火家败，万仓行乞遇彦霜，彦霜厚待之，并赠银衣物。张悔之莫及，返家后扑火而死。财神奏明玉帝，封为灶君。

《打面缸》

锣戏传统剧目之一。妓女周腊梅欲从良，告至县衙。知县见腊梅貌美，欲纳之为妾，腊梅不从；四老爷与王书吏亦欲娶之，皆被腊梅所拒。县官无奈，将腊梅许配衙皂张才。王书吏唆使知县遣张才出差，夜至张才家欲戏腊梅。值四老爷至，王书吏藏于灶内。知县亦至，四老爷藏入面缸。张才归家别妻，知县藏于床下。腊梅告知张才，张将三人搜出，皆诡称贺喜，许以送礼而逃。

《借闺女》

又名《白奶奶醉酒》《借女冲喜》《赵连岱借闺女》，锣戏传统剧目之一。言白文生之女（秀英）相貌丑陋，已许童伯成（又称童贵成）为妻。童欲看其相貌，乃托病捎信邀秀英前来冲喜。白家恐真相暴露，遂设计暂借长相姣好的赵连岱之女前往顶替。不料童母见赵女貌美，竟当夜即为儿子完了花烛。赵父见女一夜未归，乃扭送白文生一同见官，复途遇未婚的傻胡义，更加争吵不休。知县问明情由，当堂开决：赵女

判嫁童伯成，而让白之丑女配给胡家傻公子。

《张古董借妻》

又名《闹瓮圈》《堂断》，锣戏传统剧目之一。言王大户之独生女许李乘龙为婚，但女儿夭亡。王恋亲不舍，许乘龙若能娶妻，愿将女儿嫁妆奉赔。张古董出谋，将已妻沈氏借李一日，以诓骗王大户之妆奁。及至王家，王留宿不放，张古董盼妻不归，进城寻找，被关在双城门中间之瓮圈内。次日执李控告于官，以沈氏不愿再跟古董，遂判其与李乘龙为婚。

《王大娘钉缸》

又名《锯大缸》《大钉缸》《大补缸》《百草山》，锣戏传统剧目之一。言百草山旱妖化身王大娘，取死人噎食罐炼成黄磁缸，藏身缸内，以避雷击。缸为巨灵神撞裂，王大娘寻人修补。观音老母派土地神化为补锅匠修缸，土地神按观音旨意，假补真毁，将缸打碎。王大娘不依，意欲加害，观音老母命二郎神前来，将妖斩除。

《奇中遇》

又名《买茶童》，锣戏传统剧目之一，为民间故事戏。言兵部吴大人嫌贫爱富，将前来投亲的落难门婿余广赶走。余广遇周仁杰指点赴京堂应考，但由于误了考场而流落大街，并为生计所迫自卖自身，到状元府当茶童，哪知新科状元竟是他的爱妻、吴大人之女吴顺玉。顺玉因逃婚女扮男装用周仁杰的名字一举高中，在妻知夫不明的情况下演绎了一场夫妻相认的喜剧。

《官三怕》

锣戏传统剧目之一。言景三怀和李克太计议合伙外出经商，李归家告其妻穆氏，穆不允，罚其顶砖下跪。景久等不见，寻至李家，见李

跪，嘲其惧内，并以此自诩。适景妻万氏前来寻夫，闻言大怒，以穆之刑治景。趁二妇人打牌，景、李二人上堂告妻。知县判景、李有理，将穆、万二妇绑至堂上。太太出堂，知县惧躲案下，妻代夫审，将景、李二人各打五十大板，判定只准养妻，不准告妻。

《翠屏山》

又名《石秀杀嫂》《杀山》《金石盟》，锣戏传统剧目之一。事见《水浒传》第四十三至四十五回，及明沉自晋《翠屏山》传奇。言杨雄、石秀结拜。杨雄妻潘巧云与僧人裴如海私通，为石秀所见，告知杨雄。潘巧云及丫鬟迎儿反诬石秀戏潘。杨雄怒，与石绝交，赶其离去。石秀趁醉夜杀和尚，杨雄始悟；二人诳潘巧云及迎儿上翠屏山还愿，勘问奸情，逼杨雄杀死巧云及迎儿。

京剧、怀调、五调腔、宛梆、秦腔、上党梆子、同州梆子、河北梆子、山东梆子、汉剧、川剧、湘剧均有此剧目。

《小花园》

又名《花园赠金》《毛宏跳花园》，锣戏传统剧目之一。言书生毛宏与张文艳自幼定婚，因毛家遭火衰败，张父又将文艳转嫁萧允。出嫁前夕，文艳命丫鬟春红送信，约毛宏三更花园相会，言明次日以死拒婚。次日毛宏收文艳之尸，毛宏得文艳托梦：彼已转生山西李家，十四年后请毛赴李家求婚。毛如期至，果见小姐与文艳面貌酷似。李家小姐决意嫁毛，父母只得应允，收毛家中读书。后毛中状元，二人拜堂成婚。

《天台山》

又名《七辈玄孙》，锣戏传统剧目之一。言刘成伴主游天台山，被猛虎冲散。黎山老母救刘至洞中，赐长寿丹。刘下山归家，已相隔八十余年，传至七代玄孙。家人不认，刘示荷花衣，其妻方引见子孙。翌日

谒天子，出丹以食，君服后转少，欲封官，刘不受，化作清风而去。

《火烧赵家楼》

又名《金凤钗》，锣戏传统剧目之一。该剧主要叙述湖广居士金四平心术不正，欲将甥女爱姐转嫁给恶豪解元杜公子。身为爱姐后母的金氏更是把爱姐看作眼中钉。金家兄妹二人竟将前来投亲的方公子和爱姐一同迫害。爱姐奶母及其儿子两人从中搭救。爱姐之父赵培龙还府，查明此事，众英贤打退杜解元的抢亲队伍。爱姐与方公子结为连理。赵老爷带全家及恩人奶母及其儿子赴任临潼。

第四节 目前上演剧目

锣戏目前已处于几近灭绝之势，没有职业团体。笔者经多方寻找，发现还有三个业余团体维持着时断时续的演出活动。它们分别是河南安阳市滑县万古镇锣戏剧团，安阳市内黄县梁庄镇李关寨村锣戏剧团，以及濮阳范县杨集乡李马桥村锣戏剧团。由于人员缺乏，上述三个剧团已无法进行独立演出，往往是在一个剧团联系好演出地点和时间后，通知其他两个剧团的成员前来，共同完成演出。2008年10月起，笔者通过田野考察，详细记录了目前豫北地区锣戏剧团的演出情况（实际上，每次演出都是由三个团的演职人员共同完成的，因此这里就不再具体说明每一次演出的剧团）。在最近几年的时间内，该地区的锣戏剧团共进行了11次演出活动，现以时间为序统计如下：

演出时间	演出地点	演出目的
2008.10.1 2008.10.2	濮阳市南乐县韩张镇付庄村	锣戏老艺人付章考长孙结婚
2009年1月	安阳市滑县四间房乡	传统庙会
2009.1.31 2009.3.8	安阳市内黄县亳城乡院当村 安阳市内黄县梁庄镇常村 安阳市滑县城关镇大诗沱村 安阳市内黄县中召乡徐寨村	春节庙会
2009.3.9—2009.3.11	濮阳市华龙区新习乡芦寨村	“老邻居爷”庙会
2009.4.16—2009.4.18	濮阳市华龙区新习乡东别寨村	传统庙会
2009.5.19—2009.5.21	濮阳市范县杨集乡李马桥村	庆祝范县锣戏人选国家级非物质文化遗产
2011.2.9 2011.2.11	安阳市内黄县亳城乡院当村	春节庙会
2011.2.13—2011.2.17	安阳市内黄县梁庄镇李官寨村	春节庙会
2011.2.21—2011.2.23	新乡市长垣县野寨孟岗镇野占村	传统庙会
2011.3.23—2011.3.29	河北省邯郸市肥乡县元固乡西贤店村	传统庙会
2011.5.6 2011.5.12	河北省肥乡县东漳堡乡大斯村	传统庙会

由于演出条件差、收入低、演出不正常，锣戏的演员资源已经极度匮乏，剧目也大量流失。因此，在上述2008至2011年的四年持续性考察中，豫北锣戏共应邀演出11次。每次演出的时间多则七天，少则两天，主要演出剧目仅有二十余出，它们分别是：

大戏：《二王篡朝》《杨景征南》《木总成投亲》《困并州》《山东府》《火烧赵家楼》《太平车》《大神戏》《三省庄》《核桃园》《太原府》《火龙驹》《罗成扮花姐》《淤泥河》《武信盗马》《杀闺女》。

垫戏：《李存孝过江》《拐妗子》《锯缸》《观灯》。

从历史上锣戏演出的丰富剧目，到如今仅仅二十余出的现状，差距是令人惊讶的，而其中的缘由又是发人深思的。在前述引用的历史记载中曾不止一次地提到，锣戏在孕育以豫剧为代表的多个剧种的历史贡

献，它悠久的历史，丰富的剧目，以及音乐曲牌的多样，为什么在近代它却逐渐走向衰微，直至目前的濒危之势呢？在河南地方剧种后起之秀——豫剧如日中天地盛行于中原大地，并影响全国的时候，为什么早已成熟的锣戏却基本不为今人所知？历史选择的原则是什么？锣戏曾经繁盛的历史条件是什么？如今濒危的因由又在哪里？而对于锣戏衰落过程的研究是否对于其他剧种的发展有些许借鉴价值？这一系列的问题都摆在了笔者面前。由于着手较晚，目前仅是以豫北的锣戏剧团为考察对象，在剧目方面做了一些初步的梳理，更多、更艰巨的研究性工作还未曾展开。

已故的原中国戏剧家协会主席曹禺说：

> 如果我们看不到戏剧界这点不景气，那是盲目。我们看到了而不敢正视，那是懦弱。我们看见了，而又不去探讨、研究、解决它，那是不负责任。看见了，敢讲了，但又拿不出办法改变这种局面，那么就是对不起人民，对不起这个时代。

曹禺先生对于现今戏剧界整体呈现出的不景气现象是认识深刻的，对于探讨、研究、解决目前局面的希望是殷切的。而当笔者每一次面对朴实憨厚、热爱锣戏艺术，但又不知锣戏命运将何去何从的农民艺人时，内心总有阵阵隐痛。他们那一双双对我寄予无限希望的眼睛使我感到焦急和惭愧。一个人的力量毕竟是有限的，真诚希望同样热爱祖国传统文化、热爱传统戏曲的有识之士能与笔者并肩前进，在锣戏依然“存活”的今天给予它更多的关注，而不是在它灭绝之后报以淡淡的、无奈的叹息。

参考文献

著作

商务印书馆编辑部：《辞源》，商务印书馆1979年版。

舒新城、沈颐、徐元诰、张相主编：《辞海》，中华书局1936年版。

赵芝荃：《史前文化多元论与黄河流域文化摇篮说》，《河洛文化论丛》（第2辑），河南大学出版社1991年版。

郑莉：《明代宫廷戏剧与民间戏剧的交流与融合》，载于刘崇德主编、中国曲学研究编辑委员会编：《中国曲学研究》（第2辑），河北大学出版社2013年版。

《中国戏曲音乐集成》全国编辑委员会、《中国戏曲音乐集成•河南卷》编辑委员会编：《中国戏曲音乐集成•河南卷》，中国I S B N中心1993年版。

[明]张居正：《张太岳先生文集》卷十八，明万历四十年（1612）唐国达刻本。

[明]朱有燉撰，翁敏华点校：《诚斋乐府》前言，上海古籍出版社

1989年版。

河南文学院编著：《图说河南文学史》，中州古籍出版社2004年版。

王永宽、白本松主编：《河南文学史》，中州古籍出版社2003年版。

宁可主编，单远慕撰：《中国文化通志》地域文化典《中原文化志》，上海人民出版社1998年版。

张禄：《词林摘艳》（甲集），文学古籍刊行社1955年版。

王秋桂主编：《善本戏曲丛刊》（第一辑第二册），台湾学生书局1984年版。

王定勇：《江苏道情考论》，社会科学文献出版社2013年版。

沈德符：《万历野获编》，《明代笔记小说大观》（第3册），上海古籍出版社2005年版。

车锡伦：《中国宝卷研究》，广西师范大学出版社2009年版。

马西沙主编：《中华珍本宝卷》，社会科学文献出版社2015年版。

吴新雷主编，俞为民、顾聆森副主编：《中国昆剧大辞典》，南京大学出版社2002年版。

中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1959年版。

中国戏曲研究院编：《中国古典戏曲论著集成》，中国戏剧出版社1982年版。

周玉波编：《清代民歌时调文献集》，社会科学文献出版社2014年版。

陈宇琛：《明清民歌时调集》，上海古籍出版社1987年版。

《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会、《中国曲艺音乐集成•河南卷》编辑委员会编：《中国曲艺音乐集成•河南卷》，中国I S B N中心1996年版。

《中国戏曲音乐集成》全国编辑委员会、《中国戏曲音乐集成•河南卷》编辑委员会编：《中国戏曲音乐集成•河南卷》，中国I S B N中心1993年版。

杨静琦总纂编审，方正晖整理编辑：《冯纪汉文学艺术笔记》，2008年12月，郑州方志印务有限公司印制，豫内资新出发通字[2008]100号，内部资料。

中国民族音乐集成河南省编辑办公室编：《河南戏曲音乐汇编•锣戏音乐资料》（征求意见稿）：《中国戏曲音乐集成•河南卷•锣戏音乐》，中国民族音乐集成河南省编辑办公室，内部油印资料，1989年版。

[明]李开先撰：《李中麓闲居集》，全国图书馆文献微缩中心1992年版。

冯纪汉：《豫剧源流初探》，收录于韩德英、赵再生选编：《豫剧源流考论》，中国民族音乐集成河南省编辑办公室，1984年版。

中国戏曲志编辑委员会、《中国戏曲志》山东卷《编辑委员会：》中国戏曲志《山东卷》，中国ISBN中心1994年版。

《梆戏文献资料四则》，收录于韩德英、赵再生选编：《豫剧源流考论》，中国民族音乐集成河南省编辑办公室，1984年版。

孔宪易：《河南梆子源流蠡测》，收录于韩德英、赵再生编选：《豫剧源流考论》，中国民族音乐集成河南省编辑办公室，1984年版。

《中国戏曲志河南卷》编辑委员会编：《河南戏曲史志资料辑丛》，中国戏曲志河南卷编辑委员会，1985年版。

孙明堂主编：《内黄县戏曲志》，内黄县文化局内部油印资料，1988年版。

韩伟、李宗南主编：《许昌戏曲志》，许昌市内部油印资料，1999年版。

平顶山市戏曲志编纂委员会：《平顶山市戏曲志》，文化艺术出版社1991年版。

陈开章主编：《*陵县戏曲志》，*陵县文化局油印本，1987年版。

石恒真：《植根南阳文化培养“卧龙学子”》，收录于刘湘玉、刘太祥主编：《南阳文化概论》，河南大学出版社2009年版。

郭力主编：《邓县戏曲志》（征求意见稿），邓县文化局内部油印资料，1987年版。

郭克柱主编：《范县戏曲志》，范县文化局油印资料，1991年版。

艺生、文灿、李斌编著：《豫剧传统剧目简介》（征求意见稿），河南省戏剧研究所，1984年版。

论文

刘成纪：《关于中原文化的三个基本问题》，《郑州大学学报》（哲社版）2007年第6期，第73—77页。

河南文化产业发展研究课题组；王喜成、李二梅：《论中原文化的精神特质》，《中州学刊》2007年第1期，第149—153页。

单远慕：《明代的开封》，《史学月刊》1982年第6期，第23—31页。

张民服：《明代中原商路与商品经济》，《史学月刊》2004年第11期，第32—38页。

苏晋予：《河南藩府甲天下——明代河南藩王论述之一》，《史学月刊》1991年第5期，第40—45页。

陈静：《明代藩王的音乐著述考》，武汉音乐学院，硕士学位论文，2013年。

张民服、徐晶：《明代河南宗藩潜述》，《商丘师范学院学报》2002年第1期，第110—114页。

周玉波：《“心肝小哥”“谢三娘”及其他——说•大明天下春》与《大明春•及其中的民俗资料》，《文史知识》2006年第12期，74—83页。

车锡伦：《宝卷中的俗曲及其与聊斋俚曲的比较》，《蒲松龄研究•纪念专号》 2000年Z1期，第370—378页。

涂江涛：《河南汝南县锣卷戏研究》，西北师范大学，硕士学位论文，2010年，第39—40页。

张鹏：《曲剧：悲喜80年》，收录于首届河南曲剧艺术节、汝阳市组委会办公室编：《曲剧溯源》，首届河南省曲剧艺术节汝州市组委会办公室，2006年版，第94页。

后记

2007年秋，那时我硕士研究生刚毕业，便怀着一腔“深挖故乡传统音乐文化深厚内涵”的热情回到了河南。

这些日子里，我开始接触大弦戏、锣戏、柳子戏、曲剧、扬高戏、二夹弦、怀梆……如果说豫剧和曲剧的研究成果已经相当丰富的话，上述其他几个剧种的研究成果还是较少的。

为了深入了解、认知它们，我开始了一系列田野调查工作：跟随剧团到各个村镇演出；在乡村小学的大教室里和演员们同打地铺；在农历正月的麦场上，每晚三个多小时的连续录像；逐一到演职人员家中拜访并请他们答疑解惑……我不仅详细收集不同剧种的视频和照片资料，就连长途汽车站旁报亭里的地方性地图和农历庙会一览表，以及音像店里的稀有剧种光盘等资料也“绝不放过”。

这一晃就是六七个寒暑。

传统音乐及其承载的文化深深地吸引着我，此前在文献中经常见到的曲牌、剧目鲜活地呈现于眼前，这使我激动不已又疑问重重。虽然在不断思考和阶段性研究的基础上接连发表了几篇论文，但传统音乐就像漂浮在海上的一座巨型冰山，我仅能望其一角，它海面以下的部分对我而言，无疑是充满神秘和诱惑的。

2014年，我考入中央音乐学院音乐学系攻读博士学位。经过不断和

导师沟通，我最终将田野考察中频繁接触到的【耍孩儿】曲牌作为博士论文的研究对象。应当说，此前田野考察的积累成为我研究工作的一笔巨大财富。

值得庆幸的是，2016年初，梅兰芳纪念馆馆长刘桢老师给了我一个极其宝贵的学习机会——参与由他主持的“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的创作团队，这使我获得了将多年积累的资料公开出版的机会。由衷感谢刘老师对我的信任，也感激刘老师在百忙之中给予我的帮助，不仅多次和我商讨本书的写作事宜，还细致、耐心地解答我读博期间所遇到的问题。感谢江苏人民出版社张延安老师在这套丛书编辑、出版过程中所付出的心血和汗水。在此，我还要向无数曾经无私帮助我认知传统音乐、河南地方戏曲的各位老师、朋友表达诚挚的感谢。没有你们的帮助，就没有我对传统音乐及其文化的认知；没有你们传承传统文化的实践和执着，就没有当下依然呈现在我们面前的“活历史”！

由于研究时间尚短、历史文献缺失以及锣戏面临濒危的生存实际，因此本书存在太多尚未解决的问题，不尽如人意之处还希望得到诸位读者及方家的理解和谅解。

赵君

2019年12月10日于北京



中国戏曲艺术与地方文化丛书　主编　刘祯

评剧与乡土市井文化

[illegible]　著

江苏人民出版社

版权信息

书名： 评剧与乡土市井文化

作者： 焦振文

出版社： 江苏人民出版社

出版时间： 2020-04-01

ISBN： 9787214242174

目录

总 序

中国戏曲具有悠久的历史、独特的魅力和深厚的群众基础，是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体。近年来，习近平总书记把弘扬优秀传统文化提到一个新的高度。2015年7月国务院印发了《关于支持戏曲传承发展的若干政策》，强调“坚持扬弃继承、转化创新，保护、传承与发展并重，更好地发挥戏曲艺术在建设中华民族精神家园中的独特作用”。戏曲的传承、保护与发展是一项系统工程，是现在和未来包括“十三五”期间文化发展的重要内容。中国戏曲是极具魅力的表演艺术，这种魅力在于它与观众的密切性，遂多须臾难舍之情；这种魅力还表现为中国戏曲所具有的生命力，古希腊、古罗马戏剧仅存斑驳风蚀的剧场残石断壁，古印度梵剧也遗响难觅，世界三大古老戏剧文化中，只有中国戏曲顽强地活在舞台上，活在观众中，这才是真正的艺术，穿越时空而魅力不减。中国戏曲有它的发展规律，繁衍滋长、起落更迭、此消彼长、雅俗交替，终至花部乱弹，各地方戏剧种遍地开花，浸入社会的每个角落、每处细胞，荷载着文化思想和道德教化的使命担当。

“百花齐放”使戏曲获得新生，进入21世纪以来的非遗保护和对弘扬优秀传统文化的倡导，使得作为非遗保护对象的戏曲再次启航，不断丰富百姓的精神生活，回归民间民俗，体现传统的厚重与隽永，承载现实的使命和责任。据原国家文化部2017年12月26日全国地方戏曲剧种普查数据，截至2015年8月31日，全国共有348个剧种。这个统计数字令人振奋，是2001年5月18日昆曲艺术被列入联合国教科文组织非遗代表作以

来，特别是国家启动和实施非物质文化遗产保护措施的一个重要指标。

“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划和编撰，正是基于这样一种深邃和广大的背景，是贯彻和落实上述国家目标而做的尝试和努力。本丛书以体现戏曲的地方性、民间性为宗旨，以颇具特色的地方戏为切入点，找到它与传统文化、地方文化、民俗文化、宗教文化之间历史联系的最佳透视角度，在突出戏曲艺术地方色彩的同时，挖掘、展示它与传统文化、地方文化的历史渊源和精神内涵，让人们真正了解、认识非物质文化遗产——戏曲的历史形态和现实生态面貌，从而更具体、直观和深刻地认知我们的传统文化和地方文化，并关注传统戏曲向现代戏曲的文化转型，着眼社会和学界共同关注的问题，力求从不同的角度，全面、系统地反映地方戏曲剧种和地方文化的不解之缘和最新研究理念。

有别于以往专注于对戏曲本体的研究，该丛书的视角是文化。我们知道，每个剧种有其鲜明的地域特色，它的孕育和形成是地方文化和艺术交流融合的产物，是历史的凝结，是地方艺术，也是地方文化，是地方文化活态的一张名片，因而极具历史价值、文化价值和艺术价值。文化视角可以让我们从一个更为广阔和深刻的维度，去剖析、认识和理解戏曲剧种和戏曲艺术。考虑到以往人们对小剧种和民间戏剧的忽略，以及它们在非物质文化遗产中的价值和意义，我们在挖掘大剧种有特色选项的同时，对小剧种和民间戏剧给予了更多关注。

本丛书主要的着眼点和期待实现的创新性体现为：

一、确立和回归戏曲的文化属性。戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。以前人们的研究，多关注它的艺术特性，这固然是戏曲的重点和本体，但缺乏对剧种整体的文化认识。戏曲剧种在走向精致化的同时，也走向了狭隘。对于地方剧种，文化是其第一属性，本丛书的视角就是恢复和重建对戏曲这一根本属性的理解。

二、真正认识戏曲的民间本质。戏曲是一种舞台艺术，也是一种大众艺术，是这两种艺术的叠加。在非遗保护之前，我们更看重前者、强化前者，这造成戏曲发展某种程度的舍本逐末，远离民间，远离观众，致使戏曲危机不断。而无疑，民间才是哺育戏曲的沃土。

三、剧种之别，不仅是艺术的、表演风格流派和音乐方言的，更是文化的，尤其是地方文化。地方文化对于剧种的形成和剧种风格特色的确立，具有深层的、精神性指标价值，对戏曲和剧种的文化读解，会有一种比较全面、系统的文化生态视野和宏观把握。

四、一个剧种与地方文化的关系不是单一的，而是复合多元的。但无疑，属地文化与此剧种的关系最具代表性，应该以属地文化为论述主体，兼涉其他文化，客观反映其与该剧种的关系，而非选择性地有意拔高或贬抑，应该是该剧种与属地文化及其他文化的共生共融。

本丛书力图兼顾学术与通俗、戏曲与文化、历史与现状、民间与文人、专业与普及，作者均为在该剧种领域有专业研究成果的学者，以青年学者为主。他们思想活跃，学术功底扎实，既有丰厚的文献基础，又有专业精神和开阔的文化视野，依托学术研究之基础，深入浅出，雅俗共赏，旨在为国内外读者奉上一套较为全面反映中国戏曲剧种和地方文化精神内涵的高质量文化丛书，架起一座非专业人士、普通读者走向戏曲艺术的“津梁”。

刘　祯

2018年7月于北京

绪 论 评剧：乡土与市井文化的联姻

评剧是扎根于冀东大地，孕育在乡土民间的，因此它必然带有浓郁的乡土文化气息，评剧又是由冀东的田间地头流布于唐山、天津、北京、上海等大都市的，因此它又必然沾染上市井文化气息。所以，评剧艺术兼具乡土与市井两种文化气质，是这两种文化联姻的产物。由此可见，不同文化层次之间是动态的而非静止的，是彼此交错的而非完全隔绝的，尤其是近代以降，乡村与市井、市井与士林、士林与宫廷贵族更是频繁交往，而正是这种频繁的、密切的交流，才不断地、共同地丰富着评剧艺术的思想主题与审美情趣。

第一节 评剧与乡土文化

评剧孕育在田间地头，带有浓郁的乡土文化色彩，那么，乡土文化究竟有何色彩呢？评剧又是如何体现乡土文化色彩的呢？若要回答这两个问题，还要回到讨论的原点，也就是何为乡土文化？

何为乡土文化？

何为乡土文化？这是个见仁见智的问题，因为就连何为文化这个概念至今都众说纷纭，莫衷一是。在中国古代，“文”的本义是“错画”，也就是花纹；“化”的本义是演化、分化、变化，所以《周易》云：“观乎天文，以察时变；观乎人文，以化成天下。”从人文角度而言，中国古代的文化往往又泛指文治教化，常与“武力”相对而言。如汉代刘向《说苑》中：“圣人之治天下也，先文德而后武力。凡武之兴，为不服也，文化不改，然后加诛。夫下愚不移，纯德之所不能化，而后武力加焉。”可见，这是中国历代以来形成的先礼而后兵的传统。也就是首先主张“以文化之”，在此，“文化”是作为圣人推行文德的一种手段，显然，与我们今天所说的文化并非一个意思。我们今天对文化的界定可谓名目繁多，较权威的是英国文化人类学泰斗爱德华•泰勒（1832—1917）从社会人类学视角给文化下的定义：“文化或文明，就其广泛的民族学意义来说，是包括全部的知识、信仰、艺术、道德、法律、民俗以及作为社会成员的人所掌握和接受的任何其他的才能和习惯的复合体。人类社会中各种不同的文化现象，只要能够用普遍使用的原理来研究，就都可成为适合人类思想和活动规律的对象。”1952年，克鲁伯与克拉克洪合著的《文化：关于概念和定义的探讨》一书曾将1871年至

1951年，这八十余年的学术界关于“文化”的定义做了统计，竟达164种。而随着世界科技与人文的迅速发展，关于文化的定义显然更是有增无减。关于文化的概念再难界定，我们也得界定，否则就失去论述的原点了。综合比较各种关于“文化”的界定，我们认为：文化是人类在社会生产实践中，为了生存与发展，人为地创造、传承、享用显性或隐性发生影响作用的一切物质形态与意识形态的产品总和。至于乡土文化则是文化层级的一个分支，它是相对于市井文化、知识分子精英文化、官方上层文化而言的底层文化。

乡土文化，首先由“乡”和“土”两部分构成。“乡”是乡土文化构成的空间范畴，是乡土文化丰富性与多样性的行政性隔离体，《说文解字》中的“乡”是“国离邑，民所封乡也。啬夫别治。封圻之内六乡，六卿治之”。可见，“乡”是从行政方面对一个地区与另一个地区进行区别的，于是，“乡”则成为划分不同特色的乡土文化的行政性指征，也成为了联系同一个行政区域内人与人之间的纽带，俗话所说的“老乡见老乡，两眼泪汪汪”，诗歌所写的“月是故乡明”“乡音未改鬓毛衰”皆是这层意思。“土”则是乡土文化构成的核心元素，也是乡土文化形成的基点。“一方水土养一方人”，“土”才是生于斯、长于斯的乡里人赖以生存、繁衍与发展的基本物质载体，才是造成乡土文化之间差异性的根本因素。《说文解字》将“土”解释为：“地之吐生物者也。”故此，人类，尤其是土里刨食的乡下人是须臾无法与土地分离的，他们的衣、食、住、行包括思维活动都是“土里土气”的。讨论到这里，似乎乡土文化的涵义也就明晰了，即：人类在乡土社会的世代实践中创造的、享用的、传承的、相互影响的一切物质形态与精神形态的产品总和。这其中既包括乡土社会里物质形态的诸如住宅庙宇、牌坊塔庙、先贤祠堂、先人坟墓等建筑；鞋帽衣裙等服饰；煎炒烹炸、蒸煮焖炖等饮食、农耕渔猎等工具、杯盘碟碗锅碗瓢盆等器具、车船马轿等代步工具；也包括精神形态的诸如文学艺术、风俗禁忌、伦理道德、乡规民约、年俗节日等；同时还包括耕田渔猎、走亲访友、上庙赶集、寻医求药、请神问卜、婚丧

嫁娶等动态性的实践活动，这一切均属乡土文化的范畴。有学者指出乡土文化是“植根于土地，靠血缘、地缘关系的纽带和传统礼俗维系的自然村社”。“靠山吃山，靠水吃水”“十里不同风，百里不同俗”诉说的都是封闭的乡土中国形成的各具特色的文化形态。

乡土文化的特征与评剧的乡土气质

印裔美国学者杜赞奇（ Prasenjit Duara）在其《文化、权力与国家》一书中认为“人们生活在一张无形的网之中，这张无形的网是由不同形式的文化所构成的，不同形式的文化又是由居住于不同地区的人们所创造的。各种宗族、宗教以及其他正式或非正式的组织都对文化的形成奉献了自己的力量。无形的文化之网存在于乡村社会的每一寸土地上，影响着每一个居住在乡村社会中的人”。生活在乡土中国文化圈里的人们千百年来相互影响，逐渐形成了乡土文化的诸多特征。因话题所限，我们只讨论乡土文化中与评剧相关特征。



著名社会学、人类学家费孝通先生

乡土文化最典型的特征莫过于它土气十足。费孝通先生在其著名的《乡土中国》一书中说："我们说乡下人土气，虽则带有几分藐视的意味，但这个土字用得很好。土字的基本意义是指泥土。乡下人离不了泥土，因为在乡下住，种地是最普通的谋生办法。""靠种地谋生的人才明白泥土的可贵。城里的人可以用土气来藐视乡下人，但是乡下，'土'是他们的命根。在数量上占着最高地位的神，无疑是'土地'。'土地'这位

最近于人性的神，老夫老妻白首偕老的一对，管着乡间的一切的闲事。他们象征着可贵的泥土。”一点儿都不假，几乎有村落就必然会有土地庙，这是中国民间分布最广的祭祀性建筑。《西游记》中，唐僧师徒每到一处，一旦遇险，孙悟空都会唤出当地的“山神”或“土地”，来询问具体情况，显然，土地神们是掌管一方事务的“父母神”。土地神源于远古人们对土地权属的崇拜。因为土地能生五谷，是人类赖以生存的“衣食父母”，因而人们祭祀土地，供奉他们的“衣食父母”。按照中国的习俗，每个人出生都有“庙王土地”——即所属的土地庙，类似于每个人的籍贯；人去世之后还要去土地庙去“报庙”，这也是旧时的一种丧葬习俗：死者咽气，承丧人指路之后，孝子们才能哭丧，孝女烧纸，孝男端着簸箕提着灯笼去土地庙送纸，把逝者的灵魂送到土地庙。出殡的前一天晚上，孝子们抬着逝者的生前数，去土地庙上贡烧纸，把亡者送到西天大道。地庙关系着乡里人的生死，足见其意义之大。

乡土文化的语境“视土如命”，《西游记》中，唐三藏即将前往西天求取佛经之际，唐太宗拾了一撮尘土，弹到玄奘的酒杯当中，嘱咐他：“宁恋本乡一捻土，莫爱他乡万两金。”新人成亲，叫拜天地；人去世后要入土为安，这些都无不说明“土”在乡土文化中的显著地位。不仅如此，凡与乡土有关的一切事物包括精神层面的往往都在前面著一“土”字。诸如：农家自己散养的鸡唤作“土鸡”，土鸡下的蛋叫“土鸡蛋”；农家自己散养的猪唤作“土猪”，其肉称作“土猪肉”；一个地方独有的产物称“土特产”；乡村戏台演的戏称“土台子戏”；农民习惯穿的衣服称土布裤褂等等，不一而足。

评剧，产生在冀东农村，它首要的特征就是土里土气。

评剧的表演者是“土里土气”的乡下人。无论是评剧前身莲花落，还是评剧自身，其表演者绝大多数是破产的农民，抑或农闲时期兼职的艺人，就连他们的艺名都是土气十足的。我们以对评剧艺术产生重大影响的艺人为例进行说明。

评剧创始人，民间戏圣成兆才，艺名“东来顺”，直隶滦州（今河北省唐山市滦南县傒城镇绳各庄村）人，祖辈皆为贫苦农民，父亲给地主扛长工，饱受压迫。成兆才的童年与青年生活都是在贫困中度过的，他经常衣不蔽体，食不果腹。22岁时，家乡闹瘟疫，父母相继离世，不久，妻儿也相继病逝，贫寒交迫的成兆才加入了走街串巷的莲花落艺人队伍，靠撂地卖艺为生。成兆才先生为评剧艺术做出了巨大贡献，然而他的一生却是在一贫如洗、穷困潦倒的境遇中度过的。

“月明珠调”的开创者，评剧第一个男旦演员月明珠对评剧艺术的形成与发展做出了突出贡献，时人誉之“明珠新出蚌，一起平腔，压倒男伶女乐”。月明珠原名任善峰，1899年生于河北省唐山市滦县胡家坡，其父任远慧是个擅演莲花落的贫苦农民。月明珠自幼与父亲走街串巷，以卖唱为生。父亲死后，又随大哥任庆善到冀东各县跑大棚、赶庙会，撂地卖艺，住破庙、吃窝头，衣不蔽体，食不果腹。后追随成兆才先生，为评剧事业贡献了全部心血。1922年8月，终因劳累过度，病逝于沈阳的一所客栈。



评剧男旦创始人——月明珠

金开芳也是评剧艺术的奠基人之一，为评剧旦行的创立与发展做出了贡献。金开芳于1902年出生在河北省唐山市滦县光水坨村的一个贫苦农民家庭。童年时代，曾为地主扛长工，后追随堂兄以及金开福等老艺人学唱莲花落，幸运的是，金开芳赶上了中华人民共和国成立，作为老艺术家，继续散发余热，为评剧教育事业贡献力量。



评剧小生创始人倪俊声

倪俊声是评剧小生行当的创始人，他的艺名为“银娃娃”“九岁红”，1895年生于河北省迁安县一个贫苦的农民家庭。7岁时，拜河北梆子老艺人吴占魁为师，学习梆子青衣与花旦，后改学莲花落，与成兆才、月明珠等一起，吸收河北梆子、京剧、皮影等姊妹艺术的优长，给莲花落进行革新，为评剧事业贡献自己的力量。

李金顺是继月明珠之后又一位著名的评剧旦角演员。李金顺于1902年出生于天津市王庆坨一个贫穷的农民家庭，其父李文发，绰号“瞎大爷”，是一个昆曲班里的笛子手。因生活贫困，李金顺跟随母亲来到天

津学唱河北梆子谋生，后拜葛春兆为师，学唱京韵大鼓，开始在酒肆茶楼卖唱为生。16岁时跟随孙家班的东发亮学唱莲花落，走上了评剧艺术之路。

20世纪三四十年代评剧著名的“四大名旦”中有三位出身于贫苦农民家庭。刘派创始人刘翠霞1911年出生于河北省武清县贫农之家，自幼被父亲卖到大连学唱梨花大鼓，12岁左右被姐夫赎回天津，开始学唱评剧。爱派创始人爱莲君生于1918年，籍贯不详，11岁时被人卖到天津赵连琪家做养女，12岁时跟随赵月楼学唱莲花落，从此，边学戏边演出挣钱糊口。喜派创始人喜采莲于1916年生于山东省掖县大鹊庄一间破旧的茅草屋内，10岁拜老艺人吴寿朋学习莲花落，12岁登台崭露头角，18岁闻名于世，中华人民共和国成立后，喜彩莲依然为祖国的评剧事业贡献自己的力量。

评剧初创期的艺人们由于绝大多数出生于贫困或破产的农民家庭，他们最为熟悉的自然就是乡村里世态人情与家长里短，因此他们的剧本创作或舞台表演自然会或隐或显地带有乡土文化的气质。

评剧不乏土里土气的乡村题材。成兆才改编、移植的剧本当中有相当一部分是反映乡土题材的。最具代表的剧目有《小姑不贤》《小姑贤》《安安送米》《败子回头》《打狗劝夫》《卖子孙贤》《李桂香打柴》《贤女化母》（又名《新小姑贤》）等。这些剧目多反映家庭伦理关系，表现手足之情、妻贤子孝、婆媳、姑嫂、妯娌、邻里之恩怨，折射世态炎凉，人情冷暖，旌表良善，鞭挞丑恶。

比如《狗报人恩》是成兆才改编的一出反映家庭伦理道德的经典剧目，这出戏又名《德孝双全》《赵连璧借粮》《和睦家庭》等，主要敷演赵连弼、赵连芳兄弟二人分家另过，兄赵连弼因除夕缺粮，向弟弟赵连芳求借，不料遭到连芳冷言拒绝，并掷粮袋于墙外。事被赵连芳的妻子桑氏得知，暗助兄长银米等物。连芳整日结交狐朋狗友，花天酒地，反疏远同胞哥哥，桑氏欲劝丈夫改邪归正，明辨是非善恶，遂设计打死

老狗，着以衣帽，扮作死尸，丢弃于后门草房之中。继而酒楼寻夫，佯称家遭横祸，令其回家处置。连芳之狐朋狗友闻讯做走兽散，唯有赵连弼挺身而出，不怕遭受牵连，至此，连芳幡然悔悟，兄弟和睦。这出戏风趣幽默地演绎了手足之情，虽然颇具教育意义但并不呆板乏味，具有浓郁的乡土气息。剧中的桑氏是一位典型的贤妻良母形象，她周济兄长赵连弼时唱道：

> 回身来到上房里，尊声哥哥听个其详。这是一斗麦子一斗米，回身急忙开了箱。里边取出银十两，助给哥哥拿到家乡。暂时兑换钱几吊，买上几件粗布衣裳。将急救急把年节过，过去新年我再帮。

这段唱透着浓浓的伦理亲情，在数九寒天，不仅带给赵连弼，也带给了乡村里草台在下面看戏的乡亲们一股暖流。桑氏劝丈夫："夫哇，为妻我倒有几句愚蠢话，周与不周可别着慌。在家常闻我父他老人家讲，略记几句不大周详。只知三从四德乃是妇道根本，男子人伦三纲五常。有父从父无父得从兄长，像这等手足之情万不可伤……"虽带有些许封建忠孝色彩，但说的情深义重，令人感动。

旧社会，家庭中人口众多，伦理关系复杂，除去最核心的夫妻关系外，还有父子关系、母子关系、继父母关系、婆媳关系、妯娌关系、姑嫂关系以及邻里关系，尤其是婆媳、姑嫂、妯娌之间的矛盾最多也最复杂。"多年的媳妇熬成婆"指称的就是婆权的压制，婆婆当家，要为新娶的儿媳妇立规矩，新媳妇则要忍气吞声，苦熬苦等，同时还要受到小姑子的压制。《小姑不贤》《小姑贤》《贤女化母》《安安送米》这些戏都是旧社会姑嫂伦理关系的真实写照。

中华人民共和国成立后，评剧现代戏更是以擅演农村题材的剧目为特长，比如脍炙人口的《刘巧儿》《小二黑结婚》《小女婿》《夺印》《妇女代表》《女社员》等。这些剧目多表现中华人民共和国成立后，广大农村在党的新政策下发生的新变化，尤其着力表现了青年男女对自由爱情和美满婚姻的追求，同时批判了封建家长包办婚姻与买卖婚姻的残留思想。其中最有代表性的就是《刘巧儿》。这出戏主要表现了农村

少女刘巧儿反对父母包办婚姻，主张婚恋自由，要“自己找婆家”的思想。



评剧新派创始人——新凤霞饰演的刘巧儿

“巧儿我自幼儿许配赵家，我和柱儿不认识我怎能嫁他呀。我的爹在区上已经把亲退呀。”她与柱儿退掉的是父母包办的婚姻：“上一次劳模会上我爱上人一个呀，他的名字叫赵振华，刘巧儿都选他做模范，人人都把他夸呀。从那天看见他我心里头放不下呀，因此上我偷偷地就爱上他呀。”刘巧儿与赵振华结婚是自己的选择，因为她要“自己找婆家”。赵柱儿与赵振华虽然都是一个人，但性质完全不同。他们的结合是中华人民共和国成立后新农村语境下新的婚姻模式：

过了门，他劳动，我生产，又织布，纺棉花，我们学文化，他帮助我，我帮助他，争一对模范夫妻立业成家呀。

同时，《刘巧儿》还批判了封建社会残留在农民思想里的落后观念。其中有好吃懒做、保媒拉纤的刘媒婆，有依仗财势强卖婚姻的王寿昌，有贪图彩礼、包办儿女婚姻的刘彦贵，另外还有工作方式粗暴、全

凭主观教条、缺乏调查研究精神的裁判员，也就是基层干部。《刘巧儿》集中代表了中华人民共和国成立初期农村思想变化的新面貌。

评剧里有许多乡土社会里常见的意象，这些都是农民日常生活的极为熟悉的东西，也是民间艺人最熟悉不过的东西了。我们试举例分析。比如传统评剧《杨八姐游春》里有一段脍炙人口的佘太君“要彩礼”：

我女儿在家爱颜色，
我要上四匹绸缎做凤裙。
别的颜色全不要，
我只要粉白黄绿四色新。
我要上东至东海红芍药，
南至南海的牡丹根。
西至西海灵芝草，
北至北海老人参。
我要上八尺高的珊瑚树，
金碟玉碗翡翠盆。
水晶帐子玛瑙枕，
磨盘大的老龙鳞。
我要上一两星星二两月，
三两清风四两云。
五两火苗六两气，
七两黑烟八两琴音。
火烧龙须三两六，
楼粗的牛毛我要三根。
雄鸡下的蛋我要八个，
雪花儿晒干我要二斤。
要你茶盘大的金刚钻，
天鹅羽毛织毛巾。
蚂螂翅膀红大袄，
蝴蝶翅膀织罗裙。

我要你天大一块梳头镜，

地大的一块洗脸盆。

太君二次把礼要，

一字一句你听真。

铁拐李的葫芦我要半个，

女儿做个炭火盆。

韩湘子的花篮要一个，

当一个针线盒子做营生。

张果老的毛驴我也要，

好给女儿骑回门。

……

这完全是出自民间对贵族社会的想象，或者是以民间的思维来想象封建帝王之家的富贵，宋王听信馋臣之言，要强纳游春的杨八姐为贵人。佘太君气愤不已，又不能公然抗旨，只得以“要彩礼”的方式来难倒宋王，可以说这是充满民间幽默趣味的一段君臣斗智。佘太君所要的绸缎衣物、床帐等确实是结婚时所必备的彩礼，但星星、月亮、清风、白云、琴音用斤两来称可就难为了这位宋王了。尤其后面越要越离谱，但是再离谱，也没有离开乡土社会里常见的意象。

现代评剧《小二黑结婚》（赵丽蓉饰演三仙姑）也有一段脍炙人口的“看彩礼”：

三仙姑：直贡呢儿蓝斜纹儿，

媒婆：直贡呢儿那个蓝斜纹儿呀。

三仙姑：红洋绉还有阴丹士林儿，

媒婆：红洋绉还有阴丹士林儿。

三仙姑：两匹青三匹红，花花绿绿照眼明，

媒婆：花花绿绿照眼明。

三仙姑：银手镯响叮当，白耳环响当叮，

媒婆：白耳环那响当叮。

三仙姑：高腰袜子羊毛巾，

媒婆、三仙姑（合唱）：高腰那个袜子呀羊啊羊毛巾。

媒婆：你女婿，

三仙姑：吴广荣，家大业大是个财东。

媒婆：三十九岁，

三仙姑：嘿，正年轻，

媒婆：吴家庄（仙）是第一名，

三仙姑：走南闯北到过了太原城。

媒婆：出头露面，

三仙姑：人人都听，

媒婆：吃租放利算的精。养着那佃户一大群，打下的粮食可数不清。住高楼，

三仙姑：有花厅，

媒婆：走廊过道，

三仙姑：屋屋都通。

媒婆：要吃饭，

三仙姑：可不用动，

媒婆：四盘儿八碗有清蒸。鸡鸭鱼翅海参虾米，

三仙姑：加大葱。

媒婆：穿绫罗，

三仙姑：狐皮筒，

媒婆：四季的衣服满箱笼。金银首饰，

三仙姑：黄澄澄，

媒婆：骑马坐轿，

三仙姑：把路行。

媒婆：不怕雨，

三仙姑：不怕风。

媒婆：不怕热，

三仙姑：也不怕冷。

媒婆：吃不缺，

三仙姑：穿不穷。

媒婆：小芹姑娘过门去，当上了太太可多威风，

媒婆、三仙姑：多威风。

三仙姑和媒婆为了说服小芹能够嫁给吴广荣，极尽能事地夸耀彩礼，吹嘘吴广荣的家大业大，丑态尽出，但却洋溢着讽刺的喜剧气氛，“花花绿绿”“银手镯响叮当，白耳环响当叮”“高腰那个袜子呀羊啊羊毛巾”“四盘儿八碗有清蒸。鸡鸭鱼翅海参虾米”“加大葱”这些土里土气的语言无不充盈着浓郁的乡土气息。

《易经•系辞（下）》里有“观物取象”之说：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文，与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦。”这里的“物”就是世界上存在的客观事物，“象”则是将“圣人”的主观情感或意志灌注在客观事物上面所形成的意象，这一观点常常被文艺理论家或美学家们来说明艺术产生的过程。我们不妨也借用这一观点来讨论评剧艺术。由于评剧艺人多是农民出身，他们最熟悉的客观事物自然是与农村、农民、农业等乡土文明相关了，所以在评剧里有大量的“象”取自于乡土文化里的“物”。

因此形容女子的貌美，便是“芙蓉面，樱桃口，柳叶眉长似豆，杏核眼”（成兆才《张王巧配》），再不然就是“哎哟哟，好可惜的手！好一双十指尖尖的绣花手啊，如白玉，如嫩藕，嘿嘿嘿，肉肉头头。生你的这双手，应该住高楼哇，穿的是绫罗绉，吃的是燕窝粥。牵着哈巴狗，坐汽车把风兜，一呼百诺，狮子滚绣球”（评剧《向阳商店》）。这显然迥异于文人墨客笔下的“其形也，翩若惊鸿，婉若游龙。荣曜秋菊，华茂春松。髣髴兮若轻云之蔽月，飘飖兮若流风之回雪。远而望之，皎若太阳升朝霞；迫而察之，灼若芙蕖出渌波。秾纤得衷，修短合度。肩若削成，腰如约素。延颈秀项，皓质呈露。芳泽无加，铅华弗御。云髻峨峨，修眉联娟。丹唇外朗，皓齿内鲜，明眸善睐，靥辅承权。瑰姿艳逸，仪静体闲。柔情绰态，媚于语言”（曹植《洛神赋》）。

形容做小买卖便是“肩膀挑着八股绳，春天卖青菜还有羊角葱，到

了夏天卖凉冰，秋天看青还不算，到了冬天酸梨白薯带着卖落花生”（成兆才《张王巧配》），或者是“每日里起早睡晚推着小车大街小巷走。卖白菜，卖扁豆，卖黄瓜喽，卖葱头。一个月挣不上二两香油，搞得你这一双小手黑不溜秋”（评剧《向阳商店》）。这自然不同于白居易笔下的“商人重利轻别离，前月浮梁买茶去”（白居易《琵琶行》）。

借景抒情便是“八月里的秋风，人人都嚷凉。一场啊白（呀）露严霜儿一呀呼场。小严霜单得打那个独根草，挂大扁要是甩子就在荞麦梗儿上”（成兆才《王二姐思夫》），或者是“鸟入林，鸡上窝，黑了天，那杨香草守孤灯左右为难，我心里千头万绪方寸已乱就好像脚踩两只船”（小白玉霜主演《小女婿》）。这显然又不同于王实甫笔下的“碧云天，黄花地，西风紧。北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪”（王实甫《西厢记》）。

写思夫怀人便是“王二姐泪如梭，思想起庭秀我的张二哥。今天没有什么事，去到绣楼看明白。即蹬蹬，咯蹬蹬，就把楼来上，忙上楼板一十三坡。拿过来菱花照一照……当啷啷摔坏菱花镜，回手拉倒梳妆桌。肥皂胰子扔满了地，针线笸箩往楼下泼。叫丫鬟，撕被窝；慢着撕，二哥回来盖什么？二哥回来都冻着。急忙撕坏了鸳鸯枕；慢着撕，二哥回来枕什么？二哥回来枕毛窝；毛窝矮；枕铁锅”（成兆才《王二姐思夫》）。这又不同于明传奇里面的“春帏催赴，同心带绾初。叹阳关声断，送别南浦，早已成间阻。谩罗襟上泪渍，谩罗襟上泪渍，和那琴瑟尘埋，锦被羞铺。寂寞琼窗，萧条朱户，空把流年度。哈，酩子里自寻思，妾意君情，一旦如朝露。君行万坦途，妾心万般苦。君还念妾，迢迢远远也索回顾”（高明《琵琶记》）。

写贫富对比则是：“皇姑就在辇上坐，好一个美貌女婵娟。看看她来再看看我，我们二人不一般。她好比一轮明月圆又亮，我好比乌云遮月缺半边。她好比三春牡丹鲜又艳，我好比雪里的梅花耐霜寒”（小白

玉霜主演《秦香莲•见皇姑》）。这又与“怎道人有贵贱，不可概论？娘子是香闺绣阁之名姝，奴家是荆钗布裙之贱妾；况承君命而成婚，难让妾身而居右”（高明《琵琶记》）大相径庭。

通过对比，我们不难嗅到评剧艺术里那浓郁的乡土气息！

乡土文化还是“熟人”的文化，俗话说“远亲不如近邻”。在这个熟人的世界里，乡下人之间相互了解，“知根知底”，街里街坊，家长里短，无话不谈，也正是在这个熟人社会里，“亲兄弟明算账”才显得那么的见外！在这个熟人社会里，彼此的信任是靠“熟悉”来保障的；熟人的社会是十分重视亲情伦理的，上层社会的宗法制权力结构下移复制到乡土社会之后就被无比忠诚地遵守，因此，他们头脑中的孝祖敬宗、男女有别、尊卑有序观念要远远比上层社会深入得多，也更为根深蒂固。费孝通先生深刻地指出：乡土社会是一个“熟悉”的社会，“熟悉是从时间里、多方面、经常的接触中所发生的亲密的感觉。这感觉是无数次的小摩擦里陶炼出来的结果”。的确如此，长期的接触，多方面的磨合，彼此熟悉到了无有隐私可言的程度。在乡村社会，家家户户是很少关门上锁的，邻里之间往往端着饭碗聚在村子的公共空间——麦场、戏台边、老槐树下抑或张王李赵的家门口，一边吃饭，一边聊着张家长、李家短。

在乡土社会的文化里，人们把辈分和亲疏伦理关系分得很清晰，容不得半点含糊。费孝通在他的著作《差序格局》中提出了一个“差序格局”概念，费先生认为“在差序格局中，社会关系是逐渐从一个一个人推出去的，是私人联系的增加，社会范围是一根根私人联系所构成的网络，因之，我们传统社会里所有的社会道德也只在私人联系中发生意义”，而这种关系的基点与核心就是姻亲关系。由婚姻关系形成了姑表亲、姨表亲，于是由此辐射，出现了“一表三千里，一堂五百年”，以至“八竿子打不着的亲戚”也出现了。在古典文学名著《红楼梦》中对乡土中国里面的各种亲戚关系涉及的恐怕是最广泛的。林黛玉进贾府时，

王熙凤夸她："怪不得老祖宗成天惦念着，看妹妹这周身的气派，意不像外孙女，真真如嫡亲的孙女一样。"这一句话便已说明了嫡亲孙女与外孙女之间的区别。史老太君的嫡亲孙女自然是父系，全部姓贾，有贾元春、贾迎春、贾探春、贾惜春。林黛玉的母亲是她们的姑妈，贾宝玉是她的表哥。她们与贾宝玉是堂兄妹关系，与林黛玉则是姑表亲。薛宝钗的母亲与贾宝玉的母亲是亲姐妹，那么，宝玉的母亲则是宝钗的姨母，宝玉和宝钗是姨表关系。王熙凤是宝玉母亲王夫人的亲侄女，她们是姑表亲，亲上加亲。由此而言，王夫人、王熙凤、薛姨妈、薛宝钗等关系是更为紧密的，这也是"金玉良缘"较之"木石前盟"更有优势的理由，因为宝玉的婚事全有"老太太和太太做主"，自然，薛宝钗这边的砝码会更重了。同样，在《红楼梦》中还有"刘姥姥进大观园"这个情节，那么，刘姥姥与贾府有何亲戚关系呢？完全是"八竿子打不着的亲戚"。刘姥姥的丈夫叫王成，王成的祖上曾与贾府的王夫人有些瓜葛，小说中有这样一段：

> 原来这小小之家，姓王，乃本地人氏，祖上也做过一个小小京官，昔年曾与凤姐之祖王夫人之父认识。因贪王家的势利，便连了宗，认作侄儿。那时只有王夫人之大兄凤姐之父与王夫人随在京的知有此一门远族，馀者也皆不知。目今其祖早故，只有一个儿子，名唤王成，因家业萧条，仍搬出城外乡村中住了。王成亦相继身故，有子小名狗儿，娶妻刘氏，生子小名板儿；又生一女，名唤青儿：一家四口，以务农为业。因狗儿白日间自作些生计，刘氏又操井臼等事，青板姊弟两个无人照管，狗儿遂将岳母刘老老接来，一处过活。这刘老老乃是个久经世代的老寡妇，膝下又无子息，只靠两亩薄田度日。如今女婿接了养活。岂不愿意呢，遂一心一计，帮着女儿女婿过活。

"姑表亲，姑表亲，扯断骨头连着筋""打仗亲兄弟，上阵父子兵"表述的都是这种亲疏远近关系。由此推演下来，在乡下社会，几乎500年前都是一家，因此相互帮忙也就顺理成章了。在乡下，无论是砌墙盖房还是婚丧嫁娶都是全村来帮忙的，谁家有红白喜事街坊邻居至少同姓宗族或同一生产队的都要出"份子钱"，都要"攒忙"。1980年代赵丽蓉、谷文月主演的评剧电影《杨三姐告状》中，有一场办理杨二姐丧事的戏，有这样一段对白：

> 乡亲代表甲：听说六侄媳妇死了，我们大伙儿来帮着忙活忙活。费氏：那好啊，我们

家死了人哪，你们替我们家忙活忙活，你们 家要是死了人哪，我们就替你们家忙活忙活。

乡亲代表甲：不像话！

乡亲代表乙：我那可怜的六侄媳妇，（问裴氏）大侄媳妇妇啊，上 哪吃去啊？

裴氏：您那边吃去，那边。

旁白：甸子庄亲到！

裴氏、金玉：二叔！

高贵和：别慌！沉住了气！

（杨氏母女上场）

费氏：亲家母，您好喂？

杨母：我好啊，您老好喂？

费氏：我好喂！

杨母：亲家母喂，我跟您老打听一声，我那儿丫头的病好点了 没有？

费氏：你们娘俩来晚咧！……

杨三娥：咋着？既接我母女前来，不容我们母女看我二姐的头脸，怎么就私自入殓了？

高贵和：唉？这是谁呀？

费氏：这不是六侄媳妇的妹妹，他三姨，小名叫娥头吗？

高贵和：哦！原来是亲家侄女呀……

这场戏艺术地再现了乡土社会丧葬礼俗中人们之间的亲疏远近关系。遇到红白喜事，大家相互帮忙，乡亲们前来吊唁，事主要摆席设宴招待。娘家人在丧葬礼俗中是重要的客亲，需隆重招待的。这在今天的农村当中也是一以贯之的习俗。

在传统评剧里常常会出现“亲上加亲”的现象，虽然这与现代医学意义上的婚恋关系相违背。比如新凤霞、赵丽蓉主演的评剧电影《花为媒》中李月娥与王俊卿就是表姐弟亲上加亲。电影一开头，李月娥就表现出对表弟的爱慕之情：“绣罢了绿线绣红线，香罗帕银针上下穿。李月娥坐闺房不住地盼，盼到今天，我是多么样儿的喜欢。今天我到舅舅家中去拜寿，喜的是又看见俊卿我们离别已三年。表姐弟从幼小，青梅竹马情深意远，他有心，我有意，他心我意紧相连。自别后，常思念，

女儿家衷肠话我们能对谁言？说不尽心事有千万，这才叫别时容易见时难哪！盼的是这一日，怕的是这一天，盼的是重相见，怕的是意难悬。绣一条香罗帕，把我的情意传，罗帕上不把别的绣，单绣那同根同叶同生同长水灵灵的一对并蒂莲。”在相对封闭的乡村社会里，女子被严格的规训在深闺绣楼，她们是没有任何机会与外界沟通交往的，更提不上自由恋爱了。她们的命运往往被父母掌握与安排。对女孩子们而言，与表兄弟、姨兄弟两小无猜、青梅竹马是唯一的可能性。在旧社会包括20世纪的七八十年代的农村，“亲上加亲”还有一种无奈的情况，那就是换亲。在重男轻女的年代，家境贫寒的人家为了使儿子娶上媳妇，往往将自己的女儿和亲戚家的女儿相互交换建立起姻亲关系。由此可见，戏曲中的亲上加亲是一种想象的带有理想色彩的婚姻关系。所以，在《花为媒》中，二大娘为月娥母女定计唱道：“拜完了天地就把洞房闹，生米打成熟年糕，亲上加亲谁也管不着。”

另外还有一种情况，就是父母双方由于交情来建立姻亲关系，根本不考虑儿女的幸福与否。新凤霞、赵丽蓉主演的评剧电影《刘巧儿》中，巧儿与柱儿定亲当初就是因为刘彦贵和赵老汉有交情。只不过后来刘彦贵贪图王寿昌的彩礼才与赵家退婚。我们看他与赵老汉的对话：

刘彦贵：我有件为难的事，总觉得对不起你。

赵老汉：你这话说得哪去了？虽然孩子没过门吧，可咱们是亲 家啊！

刘彦贵：你越这么说呀，我越觉得对不起你。你不是提要办喜事嘛？这个事不提呀，一肚子气。要这么一提，两肚子气。

赵老汉：你这话是什么意思啊？

刘彦贵：亲家，你有儿子我有女，人品般配，年貌相当。你我二人两相情愿。才把他们结成双。

赵老汉：是啊，要不我就说了，今年秋收完了，热热闹闹的给他 们把喜事给办了。

刘彦贵：雨水下大，事情变卦……

赵老汉：当初给儿女定亲是咱俩，亲事不成就算吹。

“远亲不如近邻”，这也是乡土社会中常说的一句话，一家有难，大

家帮忙，邻里之间互相帮助，共渡难关，是中华人民共和国成立后，最为温馨的乡村记忆。比如《刘巧儿》中塑造了一位农村热心新助人的李大婶形象，在她的热心帮助下，使得刘巧儿与柱儿勇敢地结合在一起。当巧儿得知父亲把自己卖给了地主老财王寿昌之后非常气愤，绝望中要找父亲辩理，正巧遇到了李大婶。

李大婶：哦！你是刘彦贵的闺女刘巧儿吧？

刘巧儿：恩！

李大婶：怎么了，怎么哭成这样了？

刘巧儿：没什么！

李大婶：我是这个乡的妇女主任，谁欺负你了？来，跟大婶说。 就是你们村的事，我也管哪！

刘巧儿：我知道，李大婶。我认识您，大婶， （唱）时才见着王寿 昌，说我爹背着我呀跟他订了婚……大祸临在我的身。

李大婶：刘彦贵做事情太狠心，巧儿啊，你不必着急，不必伤心。

刘巧儿：我不能让我爹将我卖，我不能嫁给这样的人……

李大婶：姑娘寻死那是过去的事，在新社会里头，你再这样想啊！孩子，那你可就傻了。乡长说一会上地里来，咱们一块去找乡长，找你爹去评理去，你说怎么样？

在这里，李大婶虽然被赋予了乡妇女主任的行政色彩，但她骨子里更是一位街坊邻里中热心肠的大婶。当巧儿和李大婶到地里送饭见到赵振华后激动不已，兴奋地向李大婶描绘劳模会上的“英雄像”，李大婶便知道了巧儿的心意：

李大婶：你怎么了？

刘巧儿：没怎么？

李大婶：没怎么为什么把他夸？巧儿啊，你跟大婶说句心里话， 是不是你看中了他？

刘巧儿：怎能够说退就退想嫁就嫁？

李大婶：那怕什么？包办的婚姻退的对。这一次本是你们自己当家。这回要是你情愿，我介绍你们谈一谈，又何必这样羞羞答答？愿意不愿意，倒是痛快地说呀！

刘巧儿：大婶，要是他不愿意呢？

李大婶：要是他不愿意就算咱们没说。

当巧儿被众人误解谈论感到非常伤心时，李大婶回来了，把赵振华也叫了过来。

李大婶：你看，巧儿。

赵振华：退了，就算了。

李大婶：退婚的那个柱儿她不爱，她心中有了劳模会上的赵 振华。

赵振华：（吃惊，摘掉帽子，瞪大眼睛）什么？

李大婶：谁让你既叫柱儿又叫赵振华来着？

赵振华：听说是巧儿爱我赵振华，我也喜欢她，叫我怎么回答？大婶，她不是要嫁给王寿昌吗？

李大婶：这可不能冤枉好人呐！刘彦贵贪财卖女儿心毒辣，这都怨刘彦贵可不能怨巧儿她。巧儿她有志气心里有数，眼里不差。她喜爱勤劳的小伙子，不贪图王家的富贵荣华……

在李大婶的热心劝慰下，巧儿、柱儿化解了矛盾，最终两人走到了一起。“巧儿我自幼许配赵家啊”，这经典的旋律传遍了大街小巷，田间地头。这出戏之所以在民间极为流行，且至今都是评剧经典常演剧目，就是缘于它艺术地再现了乡土文化中的许多元素。巧儿与柱儿的结合，包括《小女婿》中香草与田喜的结合，完全迥异于传统戏曲里旧社会中的才子佳人的终成眷属。后者完全是建立在郎才女貌、夫荣妻贵的基础上，是以男方高榜得中，获得功名作为婚姻前提的，而后者的结合则是中华人民共和国政治话语规训下的新农村青年男女自由结合，而她们的结合前提则是对农业发展、农村建设的志同道合，诚如《小女婿》中田喜所唱“我的对象早就选好，她人好手巧劳动热情高，侍弄庄稼贪黑起早，她又是纺线又是把草薅”，也如同《刘巧儿》中巧儿的理想婚姻标准：“但盼这个年轻的人那他也把我爱呀，过了门儿，他劳动，我生产，又织布，纺棉花，我们学文化，他帮助我，我帮助他，争一对模范夫妻立业成家呀！”这些可以说都是中华人民共和国成立后，社会主义新农村乡土文化散发出来的新气息。

在乡土文化的熟人世界里，法理往往会让位于情理。在这个熟人社会里，代表着上层社会，精英层面的法理是难以吃得开的，这里的矛

盾、冲突主要靠千百年来生活着这个区域里的人们代代累积、逐步渗透到每个人血液里面的乡约村规和伦理道德来解决。因此，费孝通先生把乡土社会看作是“无法”的，他认为“我们可以说这（乡土社会）是个‘无法’的社会，假如我们把法律限于以国家权利所维持的规则；但是‘无法’并不影响这社会秩序，因为乡土社会是‘礼治’的社会”。所谓的“礼治”也就是与法治相对的“人治”，就是世代传承下来行为规范，也就是鲁迅先生《狂人日记》里所谓的“这是从来如此……”。这里的“礼”并非是靠外在的权力来强迫对方遵循的，而是从教化积习中内化于心的一种自觉的认同与遵循。乡土社会里的“人治”长期以来是靠“族规”来发挥作用的。所谓族规，就是“按照封建伦理道德，对族众的言行进行约束的纪律条款”。其内容包括祖训、家规、家礼、祭祀、族长任免、祠堂管理、违规处理等规则。族规附在家谱之后，也可单独成册。

正是由于在乡土社会里法律常常缺席，主要靠“人治”，所以当矛盾、纷争出现后，常常会烦出族群中有威望的、德高望重的人来调解，也就是俗称的“说和人”。乡土社会里的“说和人”思维也影响到了戏曲艺术。比如评剧经典剧目《秦香莲》就有鲜明的体现。

秦香莲身背琵琶，手拉一双儿女，跋山涉水，进京寻夫。不料丈夫陈世美停妻再娶，招为东床驸马，不认结发之妻与亲生儿女。秦香莲拦住王丞相的大轿喊冤，王丞相就成了秦香莲与陈世美夫妻的第一位“说和人”。王丞相定计，秦香莲假扮歌女，在陈世美寿诞之日，前往紫池宫，用歌词打动于陈世美回心转意，然后王丞相在从中帮衬说和。陈世美一见秦香莲就大吃一惊，立即以她“面黄肌瘦，未必会唱”为理由，要将秦香莲逐出，王丞相劝阻道：“你看她面黄肌瘦，她是未嫁着好丈夫啊，只落得披头露面，长街卖唱，驸马，你看她可怜，少时唱完之后你还要好好周济于她才是啊”；秦香莲刚要演唱，陈世美又以寿诞之日，不宜啼哭为借口，二次要轰秦香莲，王丞相劝阻道：“驸马，你过寿日，你是乐的，她心中有苦，唱的这个歌词，自然是苦的，我想这苦歌词原本是要哭的”；秦香莲继续往下唱，当唱到“华堂上夫君豪饮妻卖

唱”时，王丞相立刻打断，借题发挥：“好！头一句啊唱的就好！”当陈世美问好在哪里时，王丞相则抓住时机劝道：“她唱的是‘华堂上夫君豪饮妻卖唱’，驸马，听了这一句，我倒想起古人一句话来了。”“夫妻有长随之乐，想这恩爱夫妻本要夫唱妇随，唱歌词的说什么夫在上面欢乐饮酒，妻在下面穷途卖唱，这里面是大有文章啊。”秦香莲唱到气堵咽喉，无力继续再唱下去的时候，王丞相苦口婆心再三解劝，怎奈陈世美就是咬定牙关不认妻子儿女。无奈之下，王丞相将一把白纸小扇交给香莲，让她去找包拯告状，于是包公就成了陈世美和秦香莲夫妻的第二位“说和人”。



小白玉霜主演的评剧电影《秦香莲》

值得提及的是，评剧《秦香莲》里的包公较之京剧《铡美案》、河北梆子《秦香莲》、豫剧《秦香莲》以及秦腔、晋剧等其他剧种里《秦香莲》中的最大的区别便是“说和人”这层色彩。这从京剧《铡美案》里最流行的唱段“包龙图打坐在开封府”与评剧《秦香莲》最流行的唱段“与驸马打坐开封堂上”的比较中，就可一目了然地看出区别。虽然说京剧、河北梆子等剧种中的包公也有劝说陈世美的成分，但更多展现的是包公刚正无私的一面，唯有评剧版里的包公显得颇具人情味。他那段

苦口婆心的劝慰脍炙人口：

包丞相（白）：她母子三人千里迢迢找进京城，你就该将她们认下才是。

陈世美（白）：你叫本宫认的什么？

包丞相（白）：认下你的妻室儿郎。

陈世美（白）：我命你审问响马，你怎么倒污蔑起本宫来了？内 侍，顺轿！……

包丞相（唱）：与驸马打坐开封堂上，

听我把从前事细说端详。

曾记得咱二人打赌击掌，

我断你家中定有妻室儿郎。

父母恩夫妻情全不思想，

难道说你是个铁打的心肠。

只有当陈世美咬定牙关执意不认的情况下，包公才拿出状纸来念。即便如此，包公还没有下定升堂审讯的决心，反而劝慰陈世美："你叫我升堂有什么好《这铁面无私岂肯饶》"在陈世美的再三挑衅下，包大人最终启动了法律程序，升堂审讯，最终将陈世美以正国法。显然，评剧里的王丞相与包公完全是按照民间"说和人"的思维进行想象的产物。

在评剧里，类似的民间思维还有很多，我们再以筱俊亭主演的评剧经典剧目《打金枝》为例来分析。唐朝汾阳王郭子仪六十大寿，七子八婿前去拜寿，唯三子郭暧之妻升平公主娇惯成性，恃尊未往。寿宴结束，驸马郭暧怒气冲冲回到宫院，与公主金枝辩理，夫妻争吵，郭暧怒打金枝。公主进宫向父皇母后哭诉委屈，郭子仪绑子上殿请罪。唐代宗念郭氏父子有功于朝，不予治罪，反将郭暧连升三级并且带回皇宫，由皇后解劝，最终夫妻重归于好。这出戏以普通老百姓的思维来想象皇家伦理关系。



筱俊亭主演的评剧经典剧目《打金枝》

在“绑子上殿”一场戏中，至高无上的唐王天子与郭子仪俨然就是民间的一对儿女亲家，唐王拉着郭子仪的手唱道：“论国法我为一君你为臣宰，论家法咱本是儿女的亲戚，我的老皇兄，从今后你见孤王莫要下跪，你我二人并肩齐，用袍袖掸掸金交椅，老皇兄落座好把话提。”接着他劝慰郭子仪：“少年夫妻多和美，夫妻争吵常常有的，有道是清官难断家务事，年迈人休管他们少年的夫妻……”同样，唐王还是一位疼爱门婿的老岳父，他拉着小郭暖唱道：“王斩门婿我舍不得。”在这出戏里最具乡土民间生活气息的当属皇后“劝婿”一段：

在宫院里我领了万岁的旨，上前去（呀）劝一劝（哪）驸马爱婿。劝驸马你莫发少年的脾气，有母后爱女儿更爱婿。我的儿不去拜寿怪她无有理，你也不该吃酒带醉你怒气冲冲闯进了宫去，上用拳打下用脚踢。要说郭门的功劳谁也不能比，你父的功高他定社稷。救了河东定河北，身经大战他征西岐。除了思明和庆绪，扫平大乱定华夷。虽然是你父的官高在王位，劳苦功高他不自居。你的父王见你聪明伶俐他心欢喜，才把公主许你为妻。我的女自幼生长在皇宫里，随我左右不分离。把她娇惯成性不知礼义，我跟你的父王要是说重了她，她也不依。我养的女儿不给我争气，驸马担待这一回。

常言说当面教训子，背地里无有人再教妻。夫妻居家平日里，有事商量要慢慢地提。可是你欺她她也欺你，你们谁也不肯把头低；要是你敬她来她敬你，你们知疼着热才是一对好夫妻。我们当爹娘的看着也欢喜，也省得跟着你们着急。我说的这些话完全为得都是你，但愿得你们夫妻和美过白须。

劝罢了男我再劝劝女，叫一声不肖的奴才听个仔细：你的父王见了子仪慌忙站起。你这奴才竟敢把他欺？比方说你的父皇寿诞日，驸马他不来拜寿你依不依？你想想人家再看看你自己，这件过错是谁的？你撒娇使性不知礼仪，进得宫来你把这个是非激，你依仗你是一个帝王的女，嫁到民间就是民间的妻。你竟敢把你的公公看不起，你赶快回去叩头赔礼去！母后的言语是你要谨记，从今后你们二人要和和气气。我诉诉女儿劝了女婿，你们夫妻和美才是一对好夫妻。

“嫁到民间就是民间的妻”，这是《打金枝》里最具民间气息的一句话，也恰恰是《打金枝》在民间久演不衰的根本原因，因为她唱出了普通百姓的心声。

乡村社会里的“无法”也体现在普通民众法律意识淡薄这方面，“衙门口冲南开，有理无钱别进来”，这是挂在老百姓嘴边的俗话，一方面，反映出了旧社会吏治的黑暗；另一方面也反映了老百姓害怕打官司告状，若不是被逼得走投无路或者蒙受奇冤大苦，平头老百姓往往是不会击动堂鼓，喊冤告状的。诚如费孝通先生所言：“在乡土社会里，一说起‘讼师’，大家就会联想到‘挑拨是非’之类的恶行。作刀笔吏的在这种社会里是没有地位的。”为什么会出现这种情况呢？一方面，乡土社会是靠前文提到的“礼治”约束和规范的，但另一方面还是和旧社会长期以来的吏治黑暗有关的。旧社会，官僚与乡坤地主勾结在一起，乡绅地主可以鱼肉乡里，称霸一方，老百姓则有口难言，申冤无门。在中国古代侠义公案小说中涉及情节最多的便是乡绅恶霸欺男霸女、侵夺民田、杀人害命，而这些乡绅恶霸往往在朝中都有靠山，或为皇亲国戚或为当朝宰辅，他们在当地是俨然威慑一方的土皇帝，即便是父母官都要惧怕他们三分！为何会如此呢？对此，历史学家吴晗先生在《再论绅权》一文中指出：“最主要的原因还是皇权对绅权的有意宽容和放纵，士大夫成为皇权的统治工具，只要不直接和皇权冲突，违反皇家的利益，动摇皇家的基础，区区凌虐剥削百姓的琐事，皇家是不会也不肯加以干预的。”所以，在侠义公案题材的小说戏曲里，那些恶霸乡绅在被清官包拯、海瑞、刘墉们绳之以法的时候，罪责里一定要安上“私造冠袍带履”“私造金銮宝殿”等蓄意谋反的罪名。

“山高皇帝远”同样是对这种皇权的“不作为”、对乡绅恶霸鱼肉乡里的默许与放纵的形象描述。皇权之所以“不作为”，是因为在本质上皇权所代表的是士大夫的利益，绝非百姓的利益，由此造成的直接后果则是民主的难产，官绅的勾结，是老百姓惧怕打官司告状，是乡土社会里的“无讼”。诚如袁芳先生在《论天高皇帝远》一文中所言：“何以在传统的社会结构里，二千余年人民要求自由平等的感觉十分软弱，也许是天高皇帝远底下一种特殊的现象。”我们在评剧《杨三姐告状》集中看到了民间老百姓对打官司告状的畏惧和胜诉的艰难。

富家子弟高占英与大嫂裴氏、五嫂金玉勾搭成奸，嫌其妻杨二姐碍眼，遂与族叔高贵和同谋定计杀妻灭女。杨三姐与母亲灵前吊祭，其间发现破绽百出，乃疑心自己的二姐被害而亡，所以杨三姐决定要为姐姐申冤告状。老实忠厚的杨母听到女儿的打算后坚决反对：“咋着《打官司告状》哎呀！你琢磨着那官老爷是给咱家预备着的《你想咋着就咋着》那么大的闺女打官司告状，我跟你丢不起这个人。”在杨母看来，女儿打官司告状是没有丝毫胜算把握的，另外，更重要的是，她认为未出闺阁的女孩子抛头露面，打官司告状是件丢人的事情，是与乡土社会中的“礼治”悖拗的。当杨三姐以死相拼，执意要去告状时，杨母才无奈地答应下来。接下来反对的是杨大姐和她的丈夫金永德：

杨大姐：你小小年纪，况且又是个女孩，如何办得这样大事！

金永德：他老姨，你不必生这个事。你二姐已入了土了，日期也不少咧，你说死得不明，人家有钱有势，咱们打得过吗？若是人家害死还则罢了；若不是人家害的，咱不是自找祸吗？告不到好处，不如忍下为妙。

杨大姐夫妻的观点无非是害怕高家有钱有势，担心惹祸上身，因此劝杨三姐忍下这口气。

就连杨三姐的亲哥哥也不主张她去打官司告状：

杨国恩：妹妹方才说的这个主意，有些不妥吧！

杨三娥：怎见得？

杨国恩：头张呈子未准。二张呈子纵然有了报告，是谁打干证呢？只怕还是不成。纵

然准了，二姐入土多日了，也未必打个开棺检验；就是开棺检验，你二姐身上准有伤吗？若是无伤可该怎么，岂不是自寻其祸！依我说，不如忍下为妙。

那么，杨母、杨大姐夫妻和杨国恩等人的担忧是否多余呢？当然不是！事实证明他们的担忧完全是有道理的。杨三姐这场官司打得是何等艰难啊！她的官司惊动了全省，正如她见到杨厅长时所诉说的："头堂官司被摔下，二堂把我的哥哥押，三一堂怀揣剪刀拼一死，赃官才把那传票发，四一堂高家父子全到案，他逼我了案来画押。"一个弱女子面对着官绅恶霸的勾结能够打赢这场官司纯属偶然，而这个偶然因素则是利用了官绅们的内部矛盾及新上任的杨厅长的沽名钓誉。

官司虽然打赢了，但杨三姐的麻烦又来了。在旧社会的乡土文化语境里，一个未出闺阁的黄花幼女抛头露面打官司告状是有违"妇德"礼教的，加之"卖身告状"等谣言四起，杨氏宗祠杨氏家族甚至把她捆绑在祠堂前的大树上进行批斗，兴师问罪，杨三姐未婚的婆家闻讯后承受不住舆论的压力，毁了婚约。杨三姐曾选择过悬梁自尽，被母亲救下，直到23岁才嫁给了当地的富户薛庆和，婚后晚景凄凉。

中国自古以来就是史官文化发达的国度。我国的史官文化肇始于上古三代时期，定型于春秋战国时期，它甚至成为中国文化构建运动的起点，构成了民族文化精神的底基。

中国的史官文化脱胎于政治，并且始终与政治密切相关，甚至在某种程度上而言，它还是为贵族政治服务的。但是作为史官文化的主要传播者——中国的知识分子在建构和传承历史的过程中也历史地形成了追求公正真实、立史以传世不朽和以史为鉴的传统。这个传统不仅影响着上层社会，而且还下移影响到了民间乡土社会，并且形成了乡土文化中独特的尊"史"传统，其典型表现便是"将古比今"。值得一提的是，乡土文化里的历史与官修史书中的事实是有出入的，有时出入还颇大，因为他们接收史实的来源主要是稗官野史。正如鲁迅先生所说："中国老百姓的'历史知识'大都是从《三国演义》等一类历史小说中来的。"正因为

如此，在乡土文化语境里的历史往往与正史是有些出入的，但老百姓没有人去追究，没人去较真儿，他们不会去考证潘杨故事中是否真的冤枉了潘仁美，他们只深信残害杨家将的潘仁美是个大奸臣！他们也不会理性地、公允地评价曹孟德统一北方的雄才大略，却只坚信戏曲舞台上的那个大白脸是个十足的奸雄。在乡土文化语境里的人们只承认从说书、唱戏的民间艺人那里世代传承下来的历史，你若告知他们史上原本没有穆桂英的，那是艺术虚构的人物，他们会很不高兴，也绝对不会买账的。在乡土社会里，讲道理的最权威方式就是讲史比古，因为他们深信其中蕴含的历史兴衰治乱规律和人伦物理。

在评剧里，“讲史比古”这一乡土文化里的传统比比皆是。比如评剧《马寡妇开店》里，狄仁杰自比坐怀不乱的柳下惠时，马寡妇马上就唱道：“你说比古就比古，有几位古人我也广读。汉朝里有一位文君女，孀居高阁自当无。听琴暗结求凰曲，夜奔公子司马相如。她设酒馆我开店，她守孀居我也无夫。却怎么她人则可我不可，这件事情我不服。你若是应了还罢了，不应你可知道我们寡妇的心肠都比蝎子毒。”再比如评剧《乾坤带》中，秦英金水桥垂钓失手打死太师詹洪，詹妃告到金殿，要唐王处斩秦英为其父报仇，秦英之母银屏公主上殿保本，历数秦门的盖世功劳，请求赦免秦英一死。詹妃便讲史比古：“金水桥我的父死得冤枉，自盘古开天地君王至上，执法严明威震四方。三国失街亭孔明斩马谡，曹丞相马踏青苗割发代首谁不赞扬？这不过是一品朝臣将与相，又何况你执掌江山一帝王？打死人要偿命古之常理，万不可无视国法乱朝纲。”银屏公主马上顶本，唱道：“并非是儿臣以小犯上，有一辈古人也做比方。庄王有道施仁政，四境安康守封疆。贺功臣设下了太平宴，君臣欢庆饮琼浆。直到在黄昏星月降，秉烛辉煌照殿堂。许娘娘，许娘娘敬酒渐台上，忽然间狂风吹灭烛光。小将唐蛟饮酒过量，顺手牵袖放轻狂，他顺手牵袖放轻狂。许娘娘摘缨惊小将，她就顺步低言奏庄王。庄王命文武把冠缨摘取，先饮杯中酒然后秉烛光。他在摘缨会上放小将，国士之心未损伤，到后来，庄王伐郑带兵西上，那唐蛟舍命报恩

夺荥阳。不是君王海量，怎得小将保朝纲。前朝今朝事俱是一样，我的老皇父，望皇父明鉴细思量。今朝要斩你就将儿斩，留下秦英保大唐。”评剧《杨三姐告状》里同样有讲史比古的例子，杨三娥要为自己的二姐姐到滦县打官司告状，起初杨母坚决不让去，杨三娥便讲史比古，劝慰母亲：“我的妈妈呀！三国列国儿不懂，也不知前朝典故出哪家。孩儿我听过鼓词看过影啊，有几位奇女儿记下。有一位，替父从军的木兰女，缇萦女上书人人夸。荀灌娘突围把襄阳救，穆桂英大破天门一百单八。她们是女儿我也是女，她们烈胆儿心侠。女儿主意拿定了，明日到滦县，一定去告他。”

在乡土文化里还有一种典型的特征，那就是对上层社会所设定的那套尊卑贵贱、三纲五常、忠孝节烈观念的绝对认同与自觉遵循。前文我们提到过权力结构的复制，对此，鲁迅先生在《灯下漫笔》这篇杂文里有精彩而深刻的论述：

> 但我们自己是早已布置妥帖了，有贵贱，有大小，有上下。自己被人凌虐，但也可以凌虐别人；自己被人吃，但也可以吃别人。一级一级的制驭着，不能动弹，也不想动弹了。因为倘一动弹，虽或有利，然而也有弊。我们且看古人的良法美意罢：“天有十日，人有十等。下所以事上，上所以共神也。故王臣公，公臣大夫，大夫臣士，士臣皁，皁臣舆，舆臣隶，隶臣僚，僚臣仆，仆臣台。”（《左传》昭公七年）
>
> 但是“台”没有臣，不是太苦了么？无须担心的，有比他更卑的妻，更弱的子在。而且其子也很有希望，他日长大，升而为“台”，便又有更卑更弱的妻子，供他驱使了。如此连环，各得其所，有敢非议者，其罪名曰不安分！

就是这样，上层社会制定的等级规则被层层复制到社会的最底层，也就是乡土社会当中，而且越被下层社会复制，就越被严格而自觉地遵循，所以当我们看到辛亥革命后，乃至中华人民共和国成立后，甚至于改革开放后，上海、北京、广州等大城市早已得风气之先，移风易俗，而在那些闭塞的乡土中国，尤其是山村依然还保留着或多或少封建思想的残余。这样看来，在根植于乡土文化语境里的民间艺术诸如评剧、大鼓、民间小戏等存在着大量的封建愚忠愚孝、妇女节烈等残余思想也就不足为怪了。所以我们在这些民间艺术里不难发现一个奇特而普遍存在

的现象：剧中的女主人公包括那些风尘女子都必须要保证自己的名节清白。夫妻分别，妻子一定含辛茹苦抚养儿男，或苦熬苦等丈夫回来。回来的丈夫还要验证自己的妻子是否忠贞，于是出现了诸如《秋胡戏妻》《武家坡》《汾河湾》等戏妻、试妻题材的剧目。尤其耐人寻味的是类似的剧目还特别受广大民众的欢迎。即使青楼妓女，比如《陈三两》《杜十娘》《占花魁》也定要要她们才华出众，以卖字、卖艺不卖色来在污淖之中保存名节。

我们这里以评剧中的几出传统剧目为例进行讨论。比如白派评剧《庚娘》讲述了贞洁烈女庚娘为夫报仇锄奸的故事。明代，金大用携妻庚娘逃难，半路途中误与强盗王十八同舟而行。王十八见庚娘生得貌美，顿起淫心，欲霸占庚娘，遂将金大用和已经霸占的柔娘一起推入水中。庚娘见状意欲投江，被王十八劫持而归，欲强行成亲。庚娘假意应承，洞房之夜用计杀死王十八为夫报仇，而后投水自尽。邻里敬其贞烈，打捞埋葬，并立烈妇碑。恰有盗墓贼开棺，庚娘得复活，遇耿夫人收为义女。金大用与柔娘落水后，均被尹员外所救，并举荐金大用到袁元帅处协助讨贼，获胜立功，官居兵备道。经尹员外撮合，金大用与柔娘婚配。后金至金山寺游玩，偶遇庚娘，夫妻又得破镜重圆。



白派名家王冠丽主演评剧经典剧目《庚娘》

再比如西路评剧传统剧目《花亭会》（又名《夜宿花亭》）主要敷演的是书生高文举与表姐张美英的爱情故事。高文举自幼父母双亡，在姑父家中长大，与表姐张美英配成婚姻。美英教文举攻读诗书。大比之年，高文举进京赶考，得中状元，不料被当朝奸相温通逼婚，困在温府后花园。同时奸相假冒高文举笔迹写了一份休书送往涿州范阳郡张家营，美英父母见书信冲冲大怒，气绝而亡。万般无奈，张美英千里迢迢进京寻夫，一路上屡遭艰险。姐弟花亭会面时她唱道：

张美英（唱）：爹娘一死我无依无靠，无奈何我寻找丈夫到京城。一路上啊，遇见了我那兄弟张小义……我们姐弟二人够奔京城。我们路过青龙山寨，遇见了苏龙苏虎下山峰，杀死我那叔伯兄弟张小义，把我抢到山里把亲成。兄要要，弟不让，弟要要来那个兄不应。二贼为我正吵闹，山下来了那个喽罗兵。言说山下来了粮草，他们弟兄二人下山好像一溜风。他命他的妹妹将我看守，也是我跪前跪后哀告几声，哀告的苏小姐她心慈面软，我与那苏小姐结拜兰盟。好心的妹妹救了我的命，我们姐妹二人远逃生。在途中苏龙苏虎把姐妹冲散，到如今也不知我的小妹苏秀苹。我又惊又怕身得了病，我病倒至那郝家店房可不轻。病好无钱还店账，那个恶店婆，她哄瞒欺骗把我蒙。笑里藏刀把我哄，骗我卖身大街行。

高文举（白）：将你卖与何人？

张美英（唱）：偏遇上温府的家人将我买，上楼就把小姐侍奉……

张美英千里迢迢进京寻夫，路遇山寨主抢亲，在郝家店被店主婆蒙哄卖身，又被温府家人买去，最终与高文举花亭相会。总之，女主人公无论处于何种险境都绝对会保住贞洁的。

我们再举一出评剧《朱痕记》（又名《牧羊圈》）为例来做说明。《朱痕记》敷演的是明朝黄龙造反，郭千岁征兵，朱春登替叔父从军，撇下家中年迈的高堂老母和娇美的妻子赵锦堂。朱春登婶母宋氏不良，欲独吞朱家财产，与其内侄宋成定计半路途中陷害春登，从而谋娶赵锦堂。不料，半路途中春登被人搭救，宋成仓皇逃回，言说朱春登死在两军阵前。朱春登叔父闻言悲伤过度，气绝身亡。宋氏逼迫赵锦堂改嫁，锦堂宁死不从，宋氏让她婆媳二人去牧羊山前牧羊。风雪交加的数九寒冬，羊群被大风吹散，赵锦堂只得与婆母乞讨为生。12年后，朱春登沙

场征战有功，官封侯爵，带来官诰还乡，宋氏姑侄只得平地起孤坟，谎称春登母亲与妻子已然去世。春登大恸，预在祖坟，高搭席棚，舍饭七天，凑巧，赵锦堂婆媳讨饭来至此地，遂夫妻母子相见。当夫妻席棚相见时，赵锦堂有一大段唱：

赵锦堂（唱）：赵家庄上有我的家门。

朱春登（白）：你父何名？

赵锦堂（唱）：赵督堂他老人家居官为官。

朱春登（白）：你母？

赵锦堂（唱）：我的母王氏人称大贤。

朱春登（白）：在家许配何人？

赵锦堂（唱）：大人听，爹娘与我把亲订，许配那朱春登。……

朱春登（白）：不要害怕，慢慢地讲。

赵锦堂（唱）：大人哪！我与那朱春登匹配良缘。

朱春登（白）：他是在家还是在外？

赵锦堂（唱）：曾记得有一个黄龙造反，郭千岁挑兵他来到门前。我的叔父他不有病假装有病，我的丈夫替叔父应名当先，自那日分别后他至今未回转，掐指算整整的一十二年。

朱春登（白）：可有书信到家？

赵锦堂（唱）：今日想来明日盼，我的婆母盼儿眼望穿。那日宋 成送来了一封信，信上写我丈夫死在阵前。

朱春登（白）：……你那婶母见了书信她便怎样？

赵锦堂（唱）：我的婶母见书信她逼我改嫁。

朱春登（白）：嫁与何人？

赵锦堂（唱）：改嫁那小宋成无义儿男。

朱春登（白）：宋成啊！贼子！你是什等样人？竟敢娶督堂之女、侯爷之妻！我来问你，你应下无有？

赵锦堂（唱）：是我……啊……

朱春登（白）：应下无有？

赵锦堂（唱）：未从啊……

朱春登（白）：未从方好啊！

赵锦堂（唱）：不应允他把我打在磨房碾面，不应允他把我打在牧羊山前，羊吃草我

婆媳同吃同咽，到晚来与绵羊我们一处安眠……

很明显，在朱春登的一再追问下，他更关心的是妻子赵锦堂的贞节问题。尤其当他得知婶母要逼迫妻子改嫁时高度紧张，生怕妻子失节，可听到妻子说到“未从”二字，便马上放下心来，说到“未从方好啊”。更值得提及的是朱春等的担心更是许多底层百姓的担心，他们对封建妇德规训的遵循具有高度自觉性，否则祥林嫂何以因舆论而走向灭亡呢？

第二节 评剧与市井文化

评剧是从乡土民间走向永平县城，进而走向唐山、北京、天津、奉天、上海等大都市的，因此它又必然受到都市文化的影响，散发出浓郁的市井文化气息。

何为市井文化？

所谓“市井文化”，顾名思义，也就是在市井民间形成的文化。那什么是“市井”呢？这个词最早见于春秋时期，《国语•齐语》中有“处商，就市井”的话，它源自商周以来的井田制。井田制把土地划分为井字形，“井”四周的土地分别由八家耕种，中间的一块是公田，公田与私田的连接部位，也就是“井口”的周边一带，是“井”，四周的八家相互沟通最方便、接触最频繁的地方，因而又是“同风俗”“合巧拙”“通财货”的中心地带（见《后汉书•循吏传》刘宠传《注引•春秋井田记》），后来逐渐引申为城中之市。由于市井是商人从事买卖活动的特定场所，所以，古人也把商人称为市井之民。再以后，凡是居住在城市中的普通小市民，也都可以称之为市井之人，以与城市中的达官显贵、士大夫文人以及驻军等相区别。市井文化，就是主要由这些市井之民创造出来的。可以说市井文化体现的就是市井百姓们的日常生产活动、生活方式、行为习俗、宗教信仰、伦理观念、审美情趣以及价值取向等方面的特征。市井文化在整个中华文化中处于中间环节，是联结底层乡土文化与上层士大夫、贵族文化的纽带和桥梁。市井阶层的真正壮大始于宋代。此时商品经济发达，打破了市、坊界限，出现了通宵达旦的夜市，城市规模扩大，随之市民阶层也壮大了。于是，文化娱乐业开始成为市井的重要行

业。

北宋孟元老的《东京梦华录》、南宋署名“西湖老人”的《西湖老人繁胜录》、南宋吴自牧的《梦粱录》、南宋耐得翁的《都城纪胜》以及南宋周密的《武林旧事》等文人笔记中都曾描绘过宋代瓦舍的繁盛以及艺人在瓦舍里演出的情状。比如孟元老在《东京梦华录》卷二介绍东角楼街巷时写道：

> 街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中瓦子、莲花棚、牡丹棚、里瓦子、夜叉棚、象棚最大，可容数千人。自丁先现、王团子、张七圣辈，后来可有人于此作场。瓦中多有货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪、纸画、令曲之类。终日居此，不觉抵暮。

再比如南宋周密在《武林旧事》卷六“瓦子勾栏”条记载：

> 南瓦清冷桥熙春楼、中瓦三元楼、大瓦三桥街。亦名“上瓦”。北瓦众安桥。亦名“下瓦”。蒲桥瓦亦名“东瓦”。便门瓦便门外、候潮门瓦候潮门外、小堰门瓦小堰门前。宋刻“门外”。新门瓦亦名“四通馆瓦”。荐桥门瓦荐桥门前。宋刻“门外”。菜市门瓦菜市门外、钱湖门瓦省马院前、赤山瓦后军寨前、行春桥瓦、北郭瓦又名“大通店”。米市桥瓦旧瓦石板头嘉会门瓦嘉会门外北关门瓦又名新瓦艮山门瓦艮山门外羊坊桥瓦王家桥瓦龙山瓦，如北瓦、羊棚楼等，谓之“游棚”。宋刻“邀棚”外又有勾栏甚多，北瓦内勾栏十三座最盛。或有路岐，不入勾栏，只在耍闹宽阔之处。宋刻“耍”作“要”做场者，谓之“打野呵”，此又艺之次者。

从这些文人笔记中我们完全可以遥想两宋时期市井街头，瓦肆勾栏的热闹非凡。如《东京梦华录》中所载的“莲花棚”“里瓦子”“象棚”等大的瓦舍可容纳观众数千人。瓦子里不仅有诸如剧、杂技、讲史、说书、说浑话、皮影、傀儡、散乐、诸宫调、角祇戏等表演，而且还有“货药、卖卦、喝故衣、探搏、饮食、剃剪”等小商小贩。观众也很驳杂，以市民为主，兼有军卒游勇、纨绔膏粱、文人学者、官宦幕僚，可谓三教九流，无不云集于此。“瓦舍，在历史上第—次把伎艺和观众作了大规模的、稳定性的聚集，因此也对戏曲的成熟起了推动作用。”



《清明上河图•集市》（局部）

宋代以后的市井，大致沿袭宋代规模有所发展和丰富。尤其到了明代，随着东南沿海一带出现了资本主义萌芽，商品经济的飞速发展，社会上出现了物欲横流的现象。此时的市井文化达到空前繁荣的程度，小说、戏曲等通俗文艺得到了长足发展。

应该说市井文化是一种极为活跃、极具生命力的文化样式，它可以同时兼容并包其他的种类以发展自己。在市井文化中，工人、商人、医生、算命先生、僧道、巫师、地痞流氓、歌楼娼妓、盗贼乞丐、江湖术士、流浪艺人、红男绿女均可以比肩而立，曲艺、戏曲、小说、杂艺、百戏走马灯般轮番登场。在市井文化里我们看到的是一个光怪陆离的社会，一个迥异于乡土文化的社会！余秋雨先生在《中国戏剧史》中对市井文化与乡土民间有着精彩的论述：

> 瓦舍的观众以市民为主，他们对演出的反馈，比宫廷中的观众更具有普遍性，比乡村间的观众更具有连贯性，这就为戏剧的成熟提供了一种既开放又稳定的气候。
>
> 这些市民观众，文化素养比贵族文人低，社会见识比村野农民广，生活节奏和情感节奏都比这两种人快。他们的眼前，是拥挤的街市、繁密的船桅；他们的耳边，是如沸的人声，不绝的叫卖。因此，他们的感官已不很适应那种空灵、含蓄、蕴藉、悠远、缥缈的艺术形态，他们追寻着绵密而紧张的有趣故事，直接而丰富的感官享受。

如果说乡土文化是以农业文明为中心的中国最为基本、广泛、原生

态的文化，那么，市井文化则是伴随商品经济的发展而衍生出来的一种异质的、新兴文化形态。“伴随着新兴力量的文化就不断向旧制度和旧秩序进行着挑战。总的来说，市井文化作为产生于封建社会内部的一股异己力量，一直不断冲击、侵蚀着封建统治基础，它是一种蓬勃发展却又夹杂着一些污泥浊水的文化。”市井文化从范畴上讲应该隶属于俗文化中的民间文化，但同时它又是联系乡土文化与士夫文化（精英文化）的桥梁，最能说明这个问题的例子就是拟话本小说的出现。话本原是勾栏瓦肆中说书艺人的底本与提纲，当它被文人染指，经过文人加工、润色、整理、改编之后，变成了案头读物，也就是拟话本小说了。拟话本小说的最高成就便是“三言”和“二拍”。文人染指以后，俗的市井文化沾染上了雅的成分，与此同时，儒家的正统思想也潜隐地浸润到了市井文化当中，从而反过来影响着市井百姓，诚如鲁迅先生在其杂文《马上支日记》中所言：“我们国民的学问，大多数确实在靠着小说，甚至还靠着从小说编出来的戏文。”由此可见，市井文化当是以俗为主、俗中兼雅的文化样式。

市井文化特征与评剧的市井气息

市民文化是伴随着商品经济繁荣而出现在城市当中的。由于城市人口构成的复杂，市民文化乡较之土文化要繁复、驳杂得多。都市里三教九流、五行八作，市、农、工、商无所不包。“这里五方交错，八面来风，众生百态，形形色色。落魄的士子、横行的纨绔、不幸的妓女、贪财的龟鸨、当下人的工匠、做经纪人的商人、害人的庸医、流浪的艺人、骗钱的术士、好色的和尚、串街走巷的小贩、寻衅私闹的无赖、狗仗人势的衙役以及巧舌如簧的媒婆，五花八门，形形色色。”物欲横流的酒店茶肆，纸醉金迷的秦楼楚馆，无不诱惑、浸染、导向着市民的价值取向和审美情趣。“拜金狂潮下的喜怒哀乐，情欲杠杆下的悲欢离合，生灵叹息下的困惑迷惘，专制枷锁下的企盼追求，透露出封建时代

市民的享乐观、义利观、婚姻观、伦理观、功利观、道德观、宗教观、政治观以及突破传统的价值取向等等。”那么市民文化最典型的特征是什么呢？笔者以为是“俗”，这是与“乡土文化”的“土”以及“精英文化”的“雅”最明显的差异。市井文化的“俗”着重体现在“世俗”“通俗”以及“庸俗”等方面。“通俗性是市井文化最大的特点。市井文化是在大街小巷、书肆戏园、茶馆酒楼的市民生活中产生的，它贴近市民百姓的日常生活，适应他们的喜怒哀乐、油盐酱醋。”从宋词到宋元话本，从长篇通俗章回体长篇小说到“三言”“二拍”白话通俗短篇小说；从“宋人词而益以里巷歌谣”的南戏到全院本以至清末的地方戏，无不贯穿着市井文化中的“俗”气。由冀东农村进城的评剧自然也是难以脱“俗”的。

评剧表现的主题绝大多数是世俗的，反映的是凡夫俗子、市井民间的喜怒哀乐。比如《老妈开嗙》《双婚配》《高成借嫂》《马寡妇开店》等。评剧里的主人公既不同于梆子、高腔以及京剧里的王侯将相，也不同于昆曲、越剧里的才子佳人，评剧里的主人公多是市井小民、小商小贩。即便有诸如《花为媒》《王少安赶船》等才子佳人的剧目，但也与文人笔下诸如《西厢记》《牡丹亭》的才子佳人大异其趣。崔莺莺也好，杜丽娘也好，她们都是文人笔下的千娇百媚、受到封建规训的大家闺秀；张生也好、柳梦梅也好，他们都是学富五车、才华横溢的天子门生。他们的结合是属于精英文化层面含蓄的表达，比如张生与莺莺，通过月下联吟增进了感情。莺莺月下上香，祈祷心愿，张生吟诗：“月色溶溶夜，花荫寂寂春。如何临皓魄，不见月中人”；莺莺则酬唱：“兰闺久寂寞，无事度芳春。料得行吟者，应怜断肠人。”通过递简、酬简，两人终成连理：莺莺的“相思恨转添，漫把瑶琴弄。乐事又逢春，芳心尔亦动。此情不可违，虚誉何须奉。莫负月华明，且怜花影动”引逗得张生夤夜跳墙幽会佳人，不料，这闺阁幼女很不爽快，又临时反悔，折磨得张生死去活来。幸亏红娘的灵活周旋，才最终促使莺莺写下了“休将心事苦萦怀，取次摧残天赋才。不意当时完妾命，岂防今日作君灾？仰图厚德难从礼，谨奉新诗可当媒。寄与高唐休咏赋，今宵端的

玉人来”。这首诗，这是崔莺莺突破封建道德的铁门槛，迈向幸福美满婚姻的第一步，这是莺莺向封建父母之命、媒妁之言发出的挑战书！然而，评剧《王少安赶船》和《花为媒》的青年男女远比崔莺莺、张生们要爽快得多！

《王少安赶船》（又名《舍命追舟》），单从名字上看，“舍命”二字就热烈得很，“追舟”实则是“追美人”，而这个美人既非相府千金，又非大家闺秀，只是个美丽的渔家女子。王少安与渔家女张翠娥江边邂逅，这位富家子弟见渔家女生得貌美，顿起爱慕之情，于是投银镯相戏，随之驾船沿江追赶，最终在茅舍见到心上人张翠鸾，两人互道爱慕之意：

张翠娥（唱）：我问问你在河边抛银砸船是何心事？

也不怕外人觑见笑破唇。

一锭银子与你抛在水，

你就该醒心急速退回身。

又拿玉镯把我惊动，

你小看我渔家贫女我是一个使船人。

纵叫你爱我不嫌次，

你就该访问一个名儿姓儿再托个媒人。

人家哪像你任意儿耍戏不思人伦，

你呀你呀怎不想男与女授受不亲。

纵叫你有爱我们的意，

难道我们就有爱你的心？

自觉甚美你的人品生得好，

俊貌就是你一个人？

世界上的人比你出众的男子多多有，

你比那猪八戒能强几分。

王少安（旁白）：别听，包涵，包涵是买主！

张翠娥（唱）：臭咕咕别想落我的梧桐树，

喝一口凉水打打你那妄想心。

王少安（唱）：闻听此言羞愧无地，
面红过耳无语云。
心中乱跳眼冒火，
又恐怕门外来了人。
姑娘哦、姑娘休笑我无耻，
自古道才子爱佳人。
河边抛银是妄想，
砸镯子试探姑娘你的心。
你说无有爱我的意，
为什么把我的镯子戴在你身？
我想扔去镯子就有意，
因此才心思梦想似掉魂。
望空捕影来访问，
天缘凑巧遇佳人。
玉镯现在你的腕，
姑娘就该开了天恩。
千山万水来巧遇，
莫叫巫山梦断魂。
再问你家可有兄和弟，
父母亲可在家门？
张翠娥（唱）：闻听书生言讲一遍，
低下头来暗打算盘。
莫非说我们二人有缘分，
该做秦晋结朱陈。
不然为何来得这么样儿巧，
望空捕影找上门。
爹爹探亲姨娘家中去，
单门独院无有二人。
月下老配成玉镯为引，
该我们对面提婚姻。

王少安与张翠娥结成婚配完全是自我做主，根本用不着什么三媒六证，渔家女张翠娥性格豪爽，毫无闺阁千金的扭捏含蓄，这显然展现的是市井文化语境里婚恋观。

《花为媒》是一出脍炙人口的评剧经典剧目，尤其是新凤霞主演的电影版《花为媒》更是久演不衰。这出戏之所以堪称经典，除去与新凤霞无与伦比的美的创造有关之外，还与剧本自身流露出的浓郁的市井气息密切相关。“花园相会”这场戏是最典型的例证。经阮妈的暗中撮合，贾俊英代替表兄王俊卿到张家花园相看张五可，他们互诉倾慕之意，用不着崔莺莺与张生之间的诗歌酬唱，而是以花为媒，颇为率真，且情趣盎然：

张五可（唱）：好一个俊书生翩翩年少，

又清秀，又文雅，难画难描。

头上戴一顶生巾帽，

身上穿一件绣罗袍。

满面的书卷气，

连连的赔着笑，

倒叫我满腔怒愤雪化冰消。

问书生到花园你把谁找？

贾俊英（唱）：恕小生大胆来把花瞧。

张五可（唱）：请问你贵姓高名我要领教。

贾俊英（白）：小生贾……

张五可（白）：贾什么？

贾俊英（唱）：家住东村我叫王俊卿，到此本是第一遭。

张五可（唱）：叫一声王俊卿你来得正好，

顾不得女孩家粉面发烧。

我的心止不住扑扑地乱跳，

有句话我要问问你呀，仔细的听着！

婚姻事应不应的我不恼，

好不该在说我不值半分豪。

你说我这心不灵啊我这手不巧，

又说我貌丑无才我这身段儿不苗条，

今日里到花园我们见了面，

我让你仔仔细细把花瞧，

你看看红玫瑰，再看看含羞草，

你看看这藤萝盘架再看看这柳弯腰，

你看看兰花如指再看看芙蓉如面，

看一看我这满园的香花美又娇。

走一步凤展翅，

走两步彩云飘，

五可我走了一个连啊连环步，

钗环响亮我的声啊声音儿高。

可笑你小小的书生为花颠倒，

意悬悬眼烁烁你魂散魄销。

贾俊英（唱）：百花园中春意闹，

万彩千姿难画描。

虽说是花开颜色好，

看来你人比那花更娇。

张五可（唱）：王俊卿连连夸我好，

不由人一阵阵喜上眉梢。

红玫瑰乃是园中宝，

香闺伴我慰藉寥。

赠君玫瑰君莫笑，

拿回去日烧香夜祷告，

殷勤护，用水浇，你要一日三朝，

你要不住的瞧。

贾俊英（唱）：惊鸿一瞥无踪影，

光芒四照满园春。

群芳俯首听管领，

盖代风华迥出群。

热心肠，玲珑性，

多情种，又聪明，

表兄你啊枉生一场相思病，

错过了绝世佳人难再寻。

代相亲成了真相亲，虚凤实凰，《花为媒》是一出充满幽默喜剧色彩才子佳人故事戏，它鲜明地体现这乡土文化与市井文化联姻的典型特色。在这出戏里，封建礼教中三媒六证，父母之命之类板着脸孔道德说教的气息消解了，转而变成轻松幽默且又不失风光旖旎与清纯自然。

评剧的市井文化之俗还体现在大量的风尘妓女题材的剧目中。最典型的当属《占花魁》了。这出戏的男主人公秦仲不是文人才子而是普通的市井商贩——卖油郎。显然，卖油郎秦仲既没有达官显宦的高贵身份，又没有富商巨贾的泼天豪富，既没有纨绔膏粱的风流倜傥，也没有文人才子的满腹经纶。这样一个走街串巷卖、小本经营的卖油郎想要会临安名妓花魁娘子显然是白日做梦。但是，市井文化语境下的戏剧小说完全可以让这个小市民实现他的美梦。凭什么实现呢？就凭借自己的善良、老实而绝非什么泼天财势与风流倜傥。秦仲的老实厚道感动了花魁娘子，尤其是秦仲类似于“英雄救美”的举动彻底打动了花魁莘瑶琴，使之下定决心要随卖油郎从良。



评剧名家六岁红主演的《占花魁》

实际上，在现实生活中如秦仲这般真的“癞蛤蟆吃上天鹅肉”且还能由此发财致富，生意做大的能有几人？如莘瑶琴这般跳出苦海，脱离烟花院，嫁夫从良且追求到幸福生活的又能有多少？这都是市井民间最美好的期许，抑或“白日梦”。赵伯陶先生说的好：“白日梦的缠绵富丽或许与市民迫切希望发家致富、渴求纵情享乐的心态暗合，因而这些作品虽无世事练达的现实内容，却也迎合了市民情趣，占据了一定的市场。”

评剧里妓女题材的剧目中并非都像花魁莘瑶琴那样幸运，大多数反映的都是妓女们悲惨的命运和娼妓制度的黑暗。青楼妓院似乎与市井永远扯不清关联，妓院似旧社会市井文化中美丽的罂粟，打情骂俏的红男绿女，吴侬软语的呕哑吟唱，灯红酒绿的陆离光怪，此起彼伏商贩叫卖，无不浮动着市井的喧嚣狂欢、物欲横流、金迷酒醉与声色犬马。然而在这喧嚣与迷醉的背后我们似乎清晰地听到了那些妓女们逢场作戏背后凄凉的哀嚎，看到了老鸨子们吸血鬼般的狰狞面目。因为真实，所以传唱。评剧里青楼戏有着市井细民的想象，有着嫖客的体验，有着妓女的辛酸，有着经纪人的贪婪……

跳出魔窟，嫁夫从良，几乎是每个精神尚未麻木的风尘女子的企盼。评剧《杜十娘》一开场，杜十娘就有念白：“身为秦楼妓女，心怀良门之意。造就烟花之命，自幼落水卖身。会过公子王孙，假恩假爱无情分。”“别院”一场戏，以杜十娘之口，揭露了娼妓制度的罪恶：

杜十娘（唱）：看起来烟花院好比一座活地狱，

是一座迷魂阵专意害人。

头带花好比作招魂伞，

胭脂粉更好似砒霜毒淫。

穿缎衣好一似套人的网，

秘密藏剑暗里杀人。

樱桃口咬破多少荡家子，

公子与王孙不知多少丧了身。

害了多少年轻英雄辈，

害了名士与斯文，

细思想处处是我作的损，

罪孽已造就难免受灾身。

知道了急速归正路，

多行善事积福德与儿孙。

从今后出了烟花院的门，

跳出火坑可能步步登青云。

然而，杜十娘并没有莘瑶琴那般幸运，她所嫁非人，李甲的薄情寡义使她陷入了绝望的境地：

杜十娘（唱）：如刀扎浑身我是哆哆哆哆哆战，

扑簌簌两眼落下泪痕。

我一片心机使尽中何用，

不从头至尾思想起来更伤情。

只想着脱去烟花归李姓，

一归良门后世传留美名。

随君千里路程无悔意，

还想着作贤孝夫妇长情。

显一显我这青楼出身更尊重，

不料想路遇无情雨合风。

可惜我瞎了两只眼，

把他看得那么重，

毫无些个悔意把他从。

可叹我一片冰心成画饼，

恨死人哪他这样薄情把我扔。

至如今我随他前去也无好处，

我又想再行复返也算不能。

反复思量该我命尽何不如此这样行。

面对李甲的负心，杜十娘没有选择沉沦和屈从，而是毅然用生命来捍卫自己人格的尊严。除此，妓女题材的评剧还有《二妓夺客》《玉堂春》《败子回头》等。

市井文化还有“奇”这一特征。猎奇、求奇、“无奇不传”、“极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致”都是市井文化影响下的艺术追求。评剧进城之后，为了迎合小市民求奇、猎奇的审美旨趣，也极力追求剧本情节的跌宕起伏，曲折离奇。比如评剧《珍珠衫》，全剧以珍珠衫为线索贯穿始终：新婚燕尔，蒋兴哥离家经商之前，以传家之宝珍珠衫赠给王三巧；王三巧私通陈大郎，又将珍珠衫转赠陈大郎；陈大郎客死异乡，珍珠衫落入陈妻平氏之手；平氏再嫁蒋兴哥，珍珠衫物归原主；蒋兴哥出外经商，因口角引发官司，在知府吴兴后堂与已休前妻王三巧又破镜重圆，可谓曲折离奇，无巧不成戏。

市井文化中的“俗”，也不乏庸俗与恶俗，市井是一个良莠不齐、群体颇为复杂的社会。自然对艺术的首要和基本要求就是娱乐性，就是满足身体、视觉等感官刺激的享受。因此，市井文艺当中的庸俗、色情、低俗的因素必然存在。这在旧社会的评剧里也是极为普遍的现象。早期评剧曾因“粉戏”成分太多，屡遭当局禁演。比如四场评剧《黄氏女游

阴》敷演黄氏女遍游地狱，目睹种种酷刑，极力渲染封建因果报应思想，有着浓重的迷信思想。类似的还有《秦雪梅魂游地府》《大劈棺》《因果美报》等。比如《马寡妇开店》中的“思春”“淫奔”等场次，极力将马寡妇塑造成一个淫妇形象。尤其唱到“丈夫啊，一年光景你往哪里去？今日才回来可想死奴！拉丈夫好似猫捕鼠，睁眼看碰倒了灯台与茶壶”等处时，为了迎合市井观众低级庸俗的审美情趣，演员还要做出各种淫荡下流的表演。

1935年白玉霜因演出《拿苍蝇》被逐出北平是评剧存在“粉戏”表演最典型的例证。当然，艺人们表演“粉戏”有着诸多的无奈。旧社会戏班的老板只认钱，只要观众肯掏腰包，他们需要什么，就要演员演什么，演员们又怎么能做得半点主张呢？尤其一些地痞、恶霸、流氓、混混儿，他们根本就不是看戏来的。张慧、曹其敏在《小白玉霜传》中写到白玉霜在上海演出期间出走的紧急关头，只能有小白玉霜挂头牌应急，但是由于小白玉霜太过稚嫩，难以吸引更多观众。徐朗西手下一个泼皮扔给李卞氏几句不阴不阳的话：“李老太，侬哪能昏了头？唱戏个妮子讲的是色艺双全，艺卖不出去还有色嘛！”李卞氏是风月场上的老手，自然一点就透，决定让小白玉霜出卖色相去演当年白玉霜的《拿苍蝇》。老演员珍珠花提出了反对意见：“再雯才15岁，现在就让她演这种胡闹的戏，那不就把孩子给毁了？”可贪婪的李卞氏却不管这些，只要赚钱就不择手段。在小白玉霜等人的一再要求下，李卞氏做出让步，可以按着《拿苍蝇》的路子再另编一出戏：

> 迫于生活的压力，华北评剧社的几位“老把式”竟在一夜之间凑出一个很不像样的戏，取名叫《蝙蝠尘缘记》，实际上是旧瓶装新酒，将《拿苍蝇》里的苍蝇精改成了蝙蝠精，表演上收敛了一些，同时又根据再雯的特长，让她穿上袒胸露臂的洋衣服跳几下西洋舞。安冠英一边设计，一边骂自己缺德，糟蹋玩艺儿……最苦的是再雯，想着白玉霜在台上出卖色相的可怜相和北平被逐的狼狈光景，她全身的汗毛都发炸，冷汗直流。但在一旁督阵的李奶奶，阴沉着一脸横肉，活像一尊煞神矗在那里，她没有胆量说个“不”字。再雯这才体会当“角儿”的滋味不尽是甜和美，里面埋藏着多少苦辣和辛酸啊！白玉霜背着“风骚”的丑名，自己还曾埋怨她不争气。今天，自己倒想正正派派地唱戏，可哪儿由得了自己呀！外面园子老板要“货”，里面班主要钱，一个十五岁的小姑娘有多少油水可榨？

新凤霞在《一九四三年青岛卖艺》这篇回忆录中，也记录了类似的遭遇：

> 有一次是戴绮霞主演，我们青年女演员都演跳舞女。歌舞上来！歌女们穿着洋裙子，洋鼓洋号伴奏……大家穿着洋裙子，做这个动作（下腰）连内短裤观众都看见了，我站住了，说“这个动作太粉，我不做”。后面七嘴八舌的，有人问：“为什么？什么粉的绿的？”我说：“这不是戏班跳的舞，这是洋舞，我是唱戏的，要是跳洋舞我就去歌舞班了。”……大伙都骂我“你是什么戏子？你们唱戏讲什么体面！《拿苍蝇•不比跳舞粉》在台上飞眼吊膀！”我因不跳被辞退了，被赶出了舞台。

中华人民共和国成立后，人民政府成立了戏曲改进局，对旧戏当中的迷信、凶杀、色情、暴力等低俗、恶俗的内容与表演进行净化，极大提升了评剧艺术的思想水平和艺术水平。

与“猎奇”相关的便是重新奇，赶时髦，表现出“力投时好”“务求新声”。那么，市井文化何以如此“喜新厌旧”呢？一则，开放的城市尤其是大都市不同于封闭的乡村，都市得风气之先，八方辐辏，各种奇闻轶事、进步思潮都率先涌入，成为文艺创作的题材，导向着市井细民的审美趣味。二则，市井当中的娱乐市场为了相互竞争，吸引观众，于是绞尽脑汁、穷尽手段，真正做到了“奇外求奇更出奇”。作为伴随着近代商品经济与社会思潮应运而生的地方戏评剧在求奇、求新方面是非常典型的。比如成兆才先生创作的1909年创作的《花为媒》中有一段阮妈向张朋给王寄生提媒的一段唱：

> 阮妈（唱）：未曾说话笑盈盈，
>
> 员外太太姑娘听：
>
> 南街桂安是王姓，
>
> 家大殷实好门风。
>
> 无有多儿与多女，
>
> 膝下一子名寄生。
>
> 青春刚交十六岁，
>
> 生得伶俐与聪明。
>
> 专馆老师把书念，

五经四书全念通。

人家要挑门拣户寻个好媳妇，

含含糊糊的可不成。

我想到你们两家门当也户对，

正好他与你家把亲成。

年岁又齐门户也对，

真是玉女配金童，

打量着姑娘必愿意，

但不知老爷太太可愿应？

可到了1915年，成兆才在改编本《张王巧配》中则把这段唱词改成了：

阮妈（唱）：未曾说话笑盈盈，

员外太太姑娘听：

此人家住南山街上，

王少安是员外的名。

家大业好门风好，有许多买卖与经营。

夫妻并无多儿与多女，

只有一子名叫王俊卿。

今年青春一十六，

生的伶俐很聪明。

曾请先生把书念，

他还是一个高学校毕业生。

你们两家门当户也对，

营口真正是玉女配金童。

不知小姐愿意不愿意，

大谅员外太太必应从。

说完咧，不知太太员外可愿意么？

通过对比，不难发现两个版本最大差别在于后者更有时代特征了。男主人公由传统私塾培养起来的书生变成了具有现代意义的受过高等教

育的大学生了。另外就是对王家家业的夸赞，前者“家大殷实好门风”，重点强调“门风”好；后者“家大业大门风好，有许多买卖与经营”则着意强调“买卖”，可见随着时代变迁，商人的地位上升了，反映出了小资产者的价值取向。再比如张五可在秀楼照菱花镜时的一段唱：

张五可（唱）：慢闪秋波仔细瞧。

眉不散鬓角儿正发如墨照，

嘴不大牙也不稀口似樱桃。

小脸蛋儿白又嫩耳似元宝，

细端详个儿不高又不矮身体窈窕。

[往下看（咳）]我就是蠢大的两只脚，

不为丑啊，

现在学堂讲文明就得这么着。

这些蠢人说，

大脚不好小脚好，

他是不开通啊，

现而今还是大脚为高。

思想起，

心好恼，

恨同胞明白的少，

养女裹的什么样的脚？

裹的松咧绝不能够小，

裹的紧了受不了。

疼的皱眉又把牙咬，

受残屈身体儿弱，

世界上这些女子的难处再没有这样厉害的了。

劝妇女你们快放脚哇，

现而今讲文明还是大脚的为高。

“劝妇女你们快放脚哇，现而今讲文明还是大脚为高”，显然是对戊戌变法尤其是辛亥革命以来禁止女子缠足的艺术再现。当然了，这样生

硬地把当时的政策、流行的观念插入剧中，固然会引起当时观众的共鸣，但这样的话由一位封建社会的闺阁女子说出，显然违背了历史真实的原则，且有些哗众取宠之嫌。因此，中华人民共和国成立后的评剧《花为媒》将其舍弃。类似反映时代新事物、新风气的还有“到了冬天酸梨白薯捎带着卖落花生。还拉过东洋车，修过铁道，电灯厂里收拾过电灯”（《张王巧配》）；“劝世间女同胞要学好，休学我贪图快乐失了名节。如我害死亲夫主，到如今身绑法场枪毙我把命倾”（《枪毙小老妈》）；“洋绸小袄上海式，中衣绣花地儿漂白”（《王少安赶船》）；“再买瓶子花露水，买个俄国磁的烟粉罐儿”（《因果美报》）等等，不一而足。

紧随时代潮流，反映市井人生百态，成为了评剧一大传统，比如根据实事改编的《杨三姐告状》《黑猫告状》《枪毙驼龙》等都是代表，中华人民共和国成立后，一大批评剧现代戏诸如《向阳商店》《小女婿》《贫嘴张大民》等无不演绎着市井细民的酸甜苦辣，喜怒哀乐。

注重消遣娱乐，诙谐幽默构成了市井文化的又一显著特征。市井文艺的最基本功能便是满足小市民的娱乐消遣。“正是在这种娱乐消遣中，城市市民才能克服一些隔膜、孤独、陌生，营造出彼此的和谐、亲善。也正因为市井文化的这种（娱乐性）特点，它才具有大众参与、集体共享的特征。”小市民们就是在这种娱乐消遣当中忘却诸多的烦恼，纾解生活的压力，实现暂时的狂欢与麻醉。戏曲一方面发挥着高台教化的作用，但另一方面还有娱乐消遣的基本功能。所以在评剧中有大量甚至几乎所有剧目都有消遣娱乐的成分。评剧《花为媒》是一出表现青年男女爱情的喜剧作品，这出戏从头至尾都充满了轻松、幽默的气氛。尤其是彩旦饰演的阮妈和二大娘这两个媒婆角色的设置，再加上迂腐顽固的李茂林，更使得这出戏妙趣横生，充满喜庆色彩。

由新凤霞、赵丽蓉主演的评剧电影《花为媒》中的“报花名”是这出戏最为经典的选场之一。赵丽蓉饰演的阮妈为撮合张五可与王俊卿的婚

事，设计安排王俊卿之表弟贾俊英代替表兄到张家后花园相看张五可。为等待贾俊英前来，阮妈要想方设法稳住张五可。她先是让张五可给自己报花名，报完之后，贾俊英还没来，张五可要回绣楼，阮妈急切之中说出了“等”字。张五可马上追问：“等……等什么？”阮妈急中生智，提出要给张五可报花名：“等着，我还得报花名呢！”一下子把张五可逗笑了，问她：“你？你会吗？你连一年四季开什么花都不知道，还报花名？”阮妈无奈，为了拖延时间，只好硬着头皮报花名。头一句就出错了：“我的五姑娘啊！春季里开花十四五六……”张五可马上纠正她：“春季里怎么出来个六？”机智的阮妈连忙自圆其说：“是六，六月六，看谷秀，春打六九头。头上擦的本是桂花油。油了裤，油了袄啊，油了我的花枕头。”接着报夏季，心不在焉地唱道：“夏季里开花热得难受……”唱这句时眼睛向远处望，看贾俊英是否到来。张五可马上追问：“怎么受？”阮妈接着唱：“受不了，到河里去打跟头。头上顶着荷花，花底下生藕。藕坑里去摸鱼，我就摸啊，我就摸啊。”此处的“摸”唱方言“maō”，很有地域乡土特色。边摸边向四周观望，看贾俊英来了没有。张五可问她：“你摸什么呀？”阮妈接着唱：“我就摸了一条大泥鳅！”把张五可逗笑了，然后转身去看花儿，阮妈借这个机会四周张望，自言自语地说：“怎么还不来呀！”当她一眼看到贾俊英，直接冲向前去，说道：“你可来了！”接下来就是张五可、贾俊英和阮妈三个人妙趣横生、令人捧腹的表演，尤其是阮妈夸张的舞台动作使得整个过程充满了诙谐幽默的气氛。



新凤霞与赵丽蓉主演的经典评剧《花为媒•报花名》

当然，市井文化是很难用“俗”“奇”“消遣娱乐”等几个简单范畴来穷尽的，限于篇幅，我们仅从这几个最能体现市井文化特征的角度来对评剧艺术的市井文化气息进行阐述分析。

第一章 冀东乡土市井孕育的民间艺术

评剧，这个土生土长的民间艺术根植于冀东这片肥田沃土之上。

冀东地区历史悠久，文脉源远流长，底蕴深厚，尤其是近代以来，工商业发达，形成了以唐山为中心的现代化工业城市。西学东渐，冀东得风气之先。随着自然经济的逐步解体，工业城市中小市民阶层的壮大，失业破产的农民离乡背井，以唱莲花落卖艺存身，同时河北梆子、京剧、昆曲、高腔、东北二人转、滦州皮影、乐亭大鼓等诸多姊妹艺术相互影响，共同促进，孕育造就了评剧艺术形成的摇篮。

第一节 源头活水：冀东乡野市井鸟瞰

冀东，顾名思义，位于河北省东部，地处环渤海湾中心地带，北枕燕山，南临渤海，毗邻京津。冀东大地气候温和、地貌多样、北高南低、土地肥沃、矿藏丰富，素有“京东宝地”“冀东粮仓”之美誉。此外，冀东还是连接华北、东北两大地区的咽喉要地，交通便利，文化发达，可以说这是黄河流域孕育出的一块独具魅力的文化沃土。

一、冀东的人文地理

冀东由于是关内通向关外的咽喉要路，因此自古以来都是兵家必争之地。周时的山戎、三国时的乌桓、南北朝时的鲜卑、唐代的突厥、辽金时代的契丹、女真、元代的蒙古以及清时的满族等少数民族均曾先后在此地与汉民族相互厮杀、交流、碰撞、融合以致最终建立政权。北依燕山山脉，南临渤海海湾，大山的巍峨雄浑，渤海的浩渺苍茫带给了这块古老土地上的人们不知多少恐惧、苦难、神奇、幻想与期冀，长期以来，冀东大地流传着大量的神话、传说、故事与歌谣。这些传说与故事，都是冀东大地民众们集体本质力量的对象化，这些故事传说其题材之广泛，天上人间、山神水怪、雷公电母、神魔仙佛、树精花妖、英雄侠义、才子佳人无所不包，虽说情节曲折甚或荒诞不经，但绝无道德家的苍白说教，绝无文人士大夫的染指雕琢，无不渗透、显现着冀东儿女代代积淀下来的最为淳朴的审美情趣，无一不是勤劳、刚毅、质朴、善良的冀东人民性格的审美现象。同时，频繁的战争，民族的碰撞交流又造就了冀东儿女慷慨悲歌、保卫家园、崇尚侠义武勇的精神品性。

二、独具特色的冀东方言

语言是一个地域文化审美旨趣的重要表征，不同的方言、语音、语调构成了不同地域文化的千差万别与丰富多彩。冀东虽然属于以北京话为代表的北方方言区内的冀鲁次方言区，但其语音、语调却颇具地域特色，尤其体现在阳平字的低声调和中声调，去声字的中声调和降声调方面，这是冀东方言语音方面最具特色的调型。冀东的平声包括普通话的阴平和阳平两个调类，调值一律读作33；去声调是高平，调值是55。另外就是冀东话中的声母有22个，比普通话多一个ng，比如“鹅”（é）读作（ ngé），“爱”（ài）读作（ ngài），此外个别声母读音也有所差异，例如：“俊”（ jùn）读作（ zùn）。即便在整个冀东方言区内，其语言系统也并不完全相同，所以同样流传于冀东地区的民间莲花落也因之分为了东、西两路。滦县、丰润、乐亭、迁安、玉田、遵化、昌黎、抚宁、卢龙、临渝、兴隆等地艺人演唱的多为东路莲花落，其演唱的语音“老呔”味特别浓厚，尾音拉长拐弯，颇具粗犷特色。比如评剧《占花魁》中“纱窗外摘黄瓜还有拔蒜”一句中“黄”字的发音是先上挑、再下滑，这正是东路莲花落的一大特点，这样就使得冀东地区的语言天然地带有音乐性，富有浓郁的地方特色和乡土气息。西路莲花落多为香河、三河、宝坻、蓟县、宁河、武清、通县、顺义、昌平、密云、怀柔、平谷等地艺人演唱，其语音近似京白，有着浓厚的山陕梆子韵味。可见方言是在很大程度上影响到歌唱艺术的。所以，刘荣德先生曾说：“民歌的音乐语言是生活语言的升华，民歌的旋律离不开当地人们的自然音调。在民歌中，字调、语调是直接影响音调的部分。音乐旋律的高低、顿挫、旋律线的走向等，都与生活中的字调、词拍、语调有着密切关系。”不仅语音不同，语汇也有差异。比如下面表格中几组句子中加点的词语：

普通话	冀东方言
吃了吗?	吃咧呗? lie bei
好不好?	中不中? zhōng
什么?	咋儿着? zǎr zhe
很,十分	忒 tuī
太阳	日头 rì tou

这是由于这种方言的差异，才使得京东大鼓、评剧等带有冀东浓郁的乡土气息，我们以《杨三姐告状》中高占英来到杨家，母女争吵的一段对白为例来做分析：

杨母：你二姐夫大老远的来咧，我给他炒个鸡蛋，烫壶酒，奏不中咧？

杨三姐：你糊涂，你巴结。

杨母：你这是咋咧？等你出了门子，嫁了人，你女婿来我也是照样待敬他呀！

这一场对白中的“大老远的来咧”“奏不中咧”“巴结”“咋咧”“出了门子”等方言土语的使用，活生生地就把冀东农村一位纯朴善良的杨母与聪明伶俐、爱憎分明的农村姑娘杨三姐栩栩如生地刻画出来了。试想如果换成普通话对白，这种浓郁的生活气息便荡然无存了。

三、繁荣的冀东商品经济

冀东得天独厚的地理位置，自古以来同样成为了南来北往的客商云集熙攘之地。唐宋以来，随着商品经济的日益繁荣，更有许多外来移民涌入冀东。19世纪中后期，随着鸦片战争的爆发，中国社会发生“千古未有之变局”，近代工业得以迅速发展，沉睡在冀东大地下的矿藏被大量开采，洋务派的代表李鸿章兴办了唐山、林西、赵各庄、唐家庄、马家沟等五大煤矿，统称之为开滦煤矿。为提高开采煤矿的效率，首开中国近代机械采矿先河，为中国新生民族工业提供着大批优质燃料，对中国煤矿、交通和其他工业以及唐山城市的发展都起到了重要作用。为解决煤炭运输，唐廷枢在李鸿章的默许下，修筑了我国历史上第一条铁路

——唐山至胥各庄的铁路，并于1881年11月8日正式通车。交通运输业的发展进一步促进了城市经济的发展，从而使唐山成为了当时冀东地区的商业中心，同时还刺激了唐山诸如五金商店、绸布庄、杂货店、茶园、饭馆、澡堂、旅馆、照相馆等商业和服务业的发展。城市规模的扩大，小市民阶层的队伍也随之壮大，为了满足他们的审美文化消费需求，戏曲、曲艺等通俗文艺演出应运而成，“老戏院”“华乐”“全乐”“松茂”“九天仙”“大世界”“永盛茶园”等戏院、书馆、茶楼等娱乐演出场所陆续兴建，“20世纪初，冀东地区的唐山是开滦煤矿的产销地，作为地近京津的新兴城市，人口集中，市面繁荣，文化发达，为民间曲艺、戏曲的流动演出和交流创造了条件”。可见，民间艺人纷纷涌入，不断瓦解着自给自足的小农经济。

鸦片战争以来，腐败无能的清政府与帝国主义列强签订了一系列丧权辱国的不平等条约，使中国逐渐沦为半殖民地半封建社会。西方商品经济的入侵，逐步瓦解了自给自足、男耕女织的小农经济结构，为支付列强巨额赔款而摊派到农民头上的苛捐杂税再加上连年的自然灾害则直接导致了他们的破产。据《滦县新志》记载：1883年之后的冀东，“夏多苦雨，滦河半改旧道……沃壤变平沙，居民多凋落……”再加上“皇粮庄头的盘剥，军用征发，操切弥甚，改民力拮据生活非常困苦”，当时滦县流传“七狼，八狗，六虎头”“滦县无清官，清官不到头”“滦县无清官，一有清官闹歉年”的民谚。这些充分反映了当时冀东农民在天灾人祸的双重打击下的悲惨命运。破产的农民为了生路只好下关东或流入唐山等大城市逃荒、经商、卖艺，壮大了以演唱莲花落谋生的民间职业艺人的队伍。

其实，冀东民间戏曲、曲艺繁荣的历史是十分悠久的，艺术样式更是极为丰富。杂剧、昆曲、京剧、梆子、莲花落、皮影、乐亭大鼓、京东大鼓、秧歌、二人转、龙灯、高跷、竹马戏等诸多民间艺术都曾在冀东这片热土上繁衍、发展与流传，诸多的民间艺术便是评剧艺术生长的源头活水，我们接下来将着重介绍。

第二节 摇篮：丰富的民间表演艺术

我们若要探究评剧的形成发展历史，就不可不先厘清冀东的民间艺术生态环境，诚如戏剧家周贻白先生所言；“戏剧本有综合艺术之称……其胚胎之孕育，惟有溯源于各方面始能详其来源”，所以，“追溯和研究评剧的成因，就要了解与评剧相关的冀东民歌、舞蹈、传说、故事等源流文化及其特质，挖掘冀东地区丰厚的文化底蕴”。冀东地区有着悠久的民间艺术表演的历史，其中孕育评剧的母体莲花落最早可追溯到隋唐时期佛教徒们带有募化性质的讲经唱导音乐。

一、孕育评剧的母体——莲花落

秦华生在其主编的《中国评剧发展史》一书中认为：“莲花落是由隋、唐时代，佛教僧侣们宣讲佛经演唱的一种带有募化性质的唱导音乐——《落花》或《散花》演变而来的民间音乐形式。”这种唱导音乐最初是为了使宣讲的佛经通俗化，其中的“随物赞祝”“即景生情”“即兴成章”的特点为日后民间乞讨卖艺者所借鉴，唐代诗人姚合在《听僧云端讲经》一诗中写道：“无上深旨诚难解，唯是师言得其真。远近持斋来谛听，酒坊渔市尽无人。”可见端云大师讲经时的热闹场景，致使酒坊、渔市都已无人，如此吸引市井之徒，表明这种唱导莲花落的宗教色彩逐渐淡化，而世俗化、娱乐化色彩日益浓郁。

《滦县志》卷四载：“莲花落，原名莲花乐，俗谓之蹦蹦戏，昔时丐者沿街乞讨之歌曲也，嗣后日益发展，居然登台，唯奏曲作态，鄙俗不堪，诚足以伤风败化。”记载虽然充满了士夫文人对民间艺术的鄙夷和不满，但从中我们却能窥见莲花落的流变的大致轨迹。南宋普济撰写

的《五灯会元》记载了宋代乞丐演唱莲花落的情形："俞道婆，金陵人，卖油糍为业。一日，闻贫子唱'莲花落'云：'不因柳毅传书信，何缘得到洞庭湖？'"可见乞丐已将《柳毅传书》等唐传奇编入了莲花落，其宗教色彩已然淡化。莲花落在发展中又不断吸收了民歌《子夜四十歌》《太子五更传》《禅门十二时》等唱词形式，于是产生了四时、五更、十二时辰、十二月、百岁等题材，同时有的还在每个季节、每个时辰、每一更次，抑或每个月中加入历史典故、人物事迹，于是出现了四季莲花落和叙事莲花落的结合体。诚如傅惜华在《曲艺丛谈》中所言："莲花落的歌词，初期多为警醒世俗之作，或描写四时景色之曲。后始渐有演述民间故事者，盖自乾隆以降，歌者始由乞丐而变为艺人之演唱，歌曲亦由含有宗教意味之作，而进为纯娱乐性质之杂曲焉。"最典型的如明代的《双金花宝卷》旧抄本中所载的《十二月花名莲花落》，现节选其中几句以作说明：

正月里，手执茶花女孩童，移步庆贺金阶中。蟠桃会上箫声乐，四海升平降世通。

二月里，花神手执杏花开，来了福禄寿仙翁。有道君皇治盛世，花神拜贺并仙童。

三月里，花神手执桃花开，仙子生的美娇容。官清国泰民安乐，五谷丰登仓廪中。臣愿万岁增长寿，与民同乐看灯红。万寿无疆千万载，年年庆贺月当空。

四月花神是蔷薇，蔷薇开放甚丰隆。红粉佳人夸我好，好的是，蚕桑时候满枝红。

五月里，花神石榴开，端阳节，菖蒲高挂画堂中。垂杨柳多是同淘友，他穿绿来我穿红。数九冰霜全不怕，新枝根发子孙荣。

……

十二月，花神手执梅花片，花神穿绿穿红众仙童。君子名人都爱看，插在高堂景瓶中。

上面这首《十二月花名莲花落》均为上下七言句，将一年十二个月里开放的花名一一道出，然后配上吉祥话来演唱，合辙押韵，初步带有叙事色彩了。到了清代，就出现了完全叙事性的莲花落了，比如乾隆六十年（1795）刊行北京的《霓裳续谱》卷其中有一段《郭巨埋儿》，其中有这样的唱词：

咱把这二十四孝且靠后，听我说忠奸节烈的古人名。周学士岳元帅，平辽公薛仁贵，

人人称他是忠臣。潘仁美严嵩和张士贵，人人可恨他是奸臣。尽忠报国的岳元帅，赤胆忠心把金邦平。秦桧定下绝户计，奸心瞒昧就害忠臣。蜜蜡丸包藏把书来下，假金牌调进了临安城。元帅岳云共张宪，爷儿仨死在那个风波亭。风波亭屈死了忠良将，人人听说气不平。恼恨秦桧这死业障，万古千秋就落了骂名。善恶到头是终有报，打在了阴曹地府永不翻身。

这种叙事莲花落的出现突破了四季莲花落的形式束缚，叙事性的加强，有助于其演唱长篇故事。比如，出现了诸如《蓝桥会》《秦琼观阵》《陈琳救主》《孙继皋卖水》等历史故事，这些剧目都成为了后来评剧剧本改编的母本。此外，我们在后来形成的评剧剧本中依然能够看到莲花落的痕迹，比如《占花魁》中，莘瑶琴在向众姐妹辞行时就唱了一大段莲花落：

众位姐姐莫心酸，

小妹有话细诉一番。

今日从良出了院，

一件喜事把兴添。

邀请姐姐全见一面，

表诉衷情莫忘患难。

众位姐妹你们慢慢地饮，

待我歌罢一词，还要敬酒席间。

唱一段满江红的大套十二月，

四大景春夏秋冬紧相连。

《八仙庆寿》十二调，

四时安乐《万年欢》。

金柳氏乡里妈妈她把那个亲家母探，

老西班瞎二姑娘上庙爱花钱。

《纱窗外》《摘黄瓜》还带拔蒜，

《绣荷包》捎带着《九连环》。

《海瑞爷私访》唱的本是莲花落，

时兴小调叫作什么太呀太平年。

有《妓女告状》带托梦，

《从良后悔》有几桩。

《跳槽熟客》带着摔镜，

《叹十声》和《高平关》。

《关公单刀》还有《华容道》，

《三战吕布》《虎牢关》。

晋王起义《兴唐传》，

伍子胥夜逃过了那个《昭关》。

再比如，旧本《花为媒》张五可向阮妈报花名中也有类似的情况：

正月里开迎春花为当先，

刘关张结义在桃园。

破黄巾斩华雄才把名显，

王司徒害董卓巧计连环。

二月里开杏花杏花出奇，

刘皇叔困荆州马跳檀溪。

在中途遇牧童扬鞭指路，

水镜庄遇德曹才把身栖。

三月里开桃花桃花满院红，

汉刘备卧龙岗去访孔明。

他弟兄三顾茅庐才把山下，

汉刘备坐定了锦绣江山。

四月里开梨花梨花赛雪白，

糜夫人托孤在井台。

将阿斗托子龙自投井死，

赵子龙推倒墙才把尸埋。

五月里开榴花百子登科，

赵子龙大战长坂坡。

莽张飞在当阳一声大喝，

夏侯杰吓破胆命见阎罗。

六月里开荷花荷花水上漂，

三战吕布在虎牢。
关公镇守华容道，
三国中最奸不过老曹操。
逼献帝害伏后其罪非小，
天报应在潼关割须弃袍。
七月里开菱花花叶光辉，
咬脐郎领人马荒郊打围。
射玉兔拐雕翎井台认母，
回朝转报父王搬母回归。
八月里开桂花桂花甚香，
张君瑞笔扫千军在西厢。
崔莺莺命红娘传书递柬，
才引得小张郎夜跳花墙。
九月里开菊花花色新鲜，
陶渊明在篱下自把花观。
视鲜花饮美酒雅心长乐，
才留下爱菊人万古流传。
十月里开冬青交了立冬，
张士贵领人马前去征东。
薛仁贵在营中有功不显，
淤泥河救圣驾才露真名。
十一月开水仙雪花乱飞，
孟浩然骑毛驴踏雪寻梅。
命童子扫过雪满山清雅，
得此花他心欢喜才把家归。
十二月开腊梅梅节过春阳，
孔夫子游列国走遍四方。
带徒儿四弟子颜闵冉仲，
还有那子游子夏子贡
子张公冶长。

明末清初，莲花落在民间已经蔚然成风，其多以秧歌的形式在民间社火、祭祀中演唱，同时配以四块竹板伴奏。清代乾嘉时期，北京、天津、冀东一带的莲花落又以一种名为“十不闲”的形式出现，对此，清人李振声在《百戏竹枝词》中写道：“铙、鼓、钲、锣备特悬，凤阳新唱几烟鬟。问渠若肯勤蚕织，何事夸人十不闲？”可见这种“十不闲”是从凤阳一带的南方流传过来的，而所谓“十不闲”就是“铙、鼓、钲、锣”等乐器协同伴奏。莲花落以秧歌戏的形式配以“十不闲”的乐器伴奏长期演出，同时又受到大鼓、民间歌舞、戏曲等姊妹艺术的影响，其形式得到不断的综合与丰富，进入了“彩扮莲花落”阶段，出现了一批职业化表演莲花落的艺人。

所谓“彩唱莲花落”是指演员有了简单的化妆，演员由一丑一旦组成，又称“对口彩唱”，后来又加入小生，形成了三小戏。其中丑的扮相是面涂白豆腐块，头戴毡帽，腰系茶裙；旦脚则分为大扮和小扮，大扮的扮相相对复杂，根据身份、年龄、出身等综合因素而定；小生的扮相就是头戴公子巾，身着道袍。彩扮时期的莲花落已有说唱艺术阶段的第三人称叙事转变成了代言体的形式，开始了“以歌舞演故事”，已然具备了向民间大戏转变的条件。

二、唐山秧歌戏

谈到彩唱莲花落就必然要涉及唐山秧歌戏了，它对评剧的孕育也是功不可没的，以致有学者将其作为评剧得以产生的母体。“评剧起源与形成，大致可分为从冀东秧歌戏到彩唱莲花落（对口、拆出）。从拆出戏到唐山落子（评剧）形成三个主要阶段”，我们暂且不论该观点正确与否，至少我们可以认识到唐山秧歌对评剧的产生是起到很大作用的。其实，唐山秧歌戏恰恰是清嘉庆以来莲花落彩唱演出的载体。为此，有学者认为“莲花落这种民间艺术自清嘉庆以来是以秧歌戏为主要形式的，而评剧就是由莲花落这种秧歌小戏衍变而成的”。也就是说，

陈钧认为彩唱莲花落转化为了秧歌戏。据《滦县志》记载，有清以来，秧歌戏在冀东一带的演出可谓是盛况空前："每届旧历农暇，乡民多有演办秧歌、高跷、龙灯、狮子、旱船、拉花、跑驴舞、竹马戏……沿村歌舞，犹如古盛世傩历之俗，至填仓而止……"据调查，仅滦县十个邻村中就有九个村有秧歌戏的演出，另据对丰润县杜家秧歌会调查发现："该会所积累元、明、清三代秧歌戏典中，竟有四百余出戏目，其中许多曲目为当地莲花落艺人所传唱。""冀东地区的莲花落艺人差不多都是出名的'秧歌脚'。"由此足见，秧歌戏在冀东地区的流传之广。其表演形式，傅惜华在《曲艺论坛》中记载道："莲花落原为民间清唱歌曲，后至嘉庆时，复有取其演述故事之曲，创为彩爨之举，由歌者二三人，分饰为旦、丑二脚色。旦色为当时妇女之装束，丑角则着京剧之行头，面敷粉墨，载歌载舞，略如戏剧，而尤重插科打诨，以资取乐……"可见，秧歌戏的表演已具备了民间小戏的规模了，这便为彩唱莲花落向评剧演变又推进了一步。

三、冀东大地悠久的演戏史

宋元杂剧

冀东大地上的戏曲演出史可追溯到宋代的百戏杂耍，也就是宋杂剧。今天在滦县蚕沙口尚存在一座建于北宋真宗年间的古戏楼，楼前石柱上刻有一副对联：

兴朝留物唯勤 暂借休声留耳目

盛世四民同乐 还将古迹唱人心



滦县蚕沙口北宋时期的古戏楼

透过这副对联，我们依然还能想象到一千多年前的冀东市井乡镇上的热闹喧嚣的场景：红毹氍上粉墨春秋，流光溢彩；草台之下人头攒动，似醉实狂。清人张灿的一首诗同样再现了当时百戏杂陈、舞台演出的热烈盛况：

杂剧斗纷华，百戏竞拙巧。

鼓吹杂铙歌，优孟衣冠娇。

可以说，冀东大地的戏曲演出是与中国戏曲发展史相伴始终的，也就是冀东大地始终具备孕育戏曲艺术的得天独厚之条件。宋代的滦城借助滦河的优势，在海盐的调运方面处于枢纽地位，为此，平州副使曾在滦南县境内的马城设局，将临近沧州、河间的海盐调集到滦县，而后从滦河将其运送到江南各省地，于是，滦县一带就聚集了一大批江南客商。其中的蚕沙口也成为了南北客商重要泊船码头。他们在此躲避海风、会客商贸、接来送往，于是娱乐消遣就被提上了日程，百戏、杂剧、说话等民间艺术以及歌儿舞女们自然成为了南北客商排遣寂寞、会客访友、商谈生意的不二选择。此时的冀东一带与吴自牧在《东京梦华录•序》所描写的北宋都城东京的情况一样：“太平日久，人物繁阜。垂髫之童，但习鼓舞斑白之老，不识干戈。时节相次，各有观赏灯宵月夕，雪际花时，乞巧登高，教池游苑。举目则青楼画阁，绣户珠帘。雕车竞驻于天衙，宝马争驰于御路。金翠耀目，罗绮飘香。新声巧笑于柳陌花街，按管调弦于茶坊酒肆。八荒争凑，万国咸通。集四海之珍奇，

皆归市易。会寰区之异味，悉在厄厨。花光满路，何限春游。箫鼓喧空，几家夜宴。……”由此我们完全可以想见到当时市井繁华，万众狂欢的情景。

随着靖康之难，北宋灭亡，康王赵构偏安江南，定都临安，建立了南宋政权。一方面，南宋统治者不思进取，“山外青山楼外楼，西湖歌舞几时休，暖风熏得游人醉，只把杭州当汴州”就是对他们这种声色犬马、纸醉金迷生活的真实写照。另一方面，南宋又是商品经济非常繁荣的时期，尤其是冀东的海运贸易较之北宋有了更大的发展，四方商贾云集，宋杂剧、诸宫调等民间艺术有了更为广阔的市场，诚所谓“商客有金银，自有伶人肯献伎艺”。马克思主义的艺术生产理论告诉我们，艺术生产决定艺术消费，讲的是没有生产，就没有消费。反过来艺术消费也刺激艺术生产，反作用于艺术生产。艺术消费会为艺术生产提供强大动力，艺术消费的需求会对艺术生产有导向作用。艺术消费市场的扩大必然会带动更多的艺术生产，所以，冀东乡野市井一时云集了一大批艺术水准较高的民间说唱或戏曲艺人。

元明清时期是我国通俗文学发展的黄金时期，古典小说、戏剧都达到了发展的顶峰，元杂剧的出现标志着我国戏曲史上第一个高峰的到来。元蒙贵族统一中华之后，实行残酷的民族压迫政策，将天下人划分为四等：一等人：蒙古族；二等人：色目人；三等人：汉人；四等人：南人。此外，元朝还一度废除了科举取士制度长达七十余年，使得寒门知识分子失去了进阶之梯，封闭了和上层社会流通的路径，因此知识分子不得不混迹于青楼妓院、勾栏瓦肆，染指俗文学创作。知识分子的加入，使得根植于民间的戏剧艺术在艺术表现方面得以更加精致化，创作出了一大批批判社会黑暗、吏治腐败、歌颂人民反抗精神的艺术作品，其中关汉卿创作的《窦娥冤》《蝴蝶梦》《鲁斋郎》《救风尘》《望江亭》等就是杰出的代表。元代又是一个海运贸易十分繁荣的时期，冀东一带的海运贸易继续繁盛，元杂剧开始在这里如火如荼地轮番上演。尤其庙会期间，演出场面更是火爆，据史料记载，“元代的庙会更盛，其

间，香火、供品，顶礼膜拜固然必不可少，而庙会更重要的是‘迎献’，少不了演戏”。

明清传奇

元代后期，北杂剧由于受自身体制的局限而逐渐衰落，而形式自由灵活又极富通俗色彩的南戏得以进一步发展。一方面，南戏充分吸收元杂剧唱腔、音乐、表演等方面的优长；另一方面自身也在不断调整变革，从而进化成为更加完备的连台本戏，也就是明清传奇。传奇从声腔上来看，当时主要有海盐腔、余姚腔、弋阳腔和昆山腔四大类，其中影响最大的当属昆山腔和弋阳腔。直到清代中叶，这两大声腔一直雄霸着戏曲舞台。明清传奇的出现标志着我国戏曲史上第二个高峰到来了。传奇的演出形式更为灵活自由，剧本少则十余出，多则三十余出，善于表现情节曲折、矛盾冲突尖锐、人物众多的连台本戏，颇受欢迎。此时，在冀东的广大乡野民间主要流传的还是弋阳腔，弋阳腔较之昆腔更为通俗易懂，接近市井百姓的日常生活，被誉为“水磨调”的昆山腔往往多在市井大夫的私宅会所中演出。

梆子腔的兴起

到了清代中叶，昆曲逐渐失去了观众，据《滦县志》记载“（昆曲）调高辞雅，惜不通俗，顾曲者寥若晨星。殆所谓白雪阳春，曲高和寡。囊年庙会，多滤此酬神，今绝响矣”。太过文雅的昆曲依然不适应市井百姓的审美欣赏习惯了，于是出现了著名的花雅之争，以梆子戏为代表的花部乱弹开始登上了历史舞台，地方戏似雨后春笋，应运而生，中国戏曲史上的第三个高峰到来。

山陕梆子流入河北之后迅速呈现出繁盛局面，据《天咫偶闻》记载：“光绪初，忽竞尚梆子腔，其声至急而繁，有如悲泣，令闻者生哀。余初自南方归，闻之大骇，然士大夫人人好之，竟难以口舌争。”可见，此时的梆子腔已征服了士大夫文人，成为雅俗共赏的艺术

了。此时的梆子腔在河北还未完全地方化，尚保留了许多山陕梆子的腔调韵味，当时称之为直隶老派梆子。然而较之更早的道光时期已然在冀东大地流行着北口梆子了。山陕梆子流传到冀东之后，就组建了许多梆子班社，“仅滦州境内便涌现了四大梆子班社。如咸丰三年（1853）高刚（1823—1919）组建了四十多人的高老裕班，其弟高仲领班。分为大班和小班活动在本县及迁安、昌黎、抚宁、乐亭一带，每个台口四至五天，戏价四百至五百元。主要演员有韩成仁（艺名盖京东），金茶壶、大增等。光绪九年（1873）因高刚年迈，把大班兑给乐亭的崔佑文，小班兑给秦皇岛的八百黑”。此外，较有名的还有丰润皇粮庄头赵青悍组建的“庆彩瓶”梆子班等。“每逢节日庙会，各班竞演，并逐渐与冀东方言俗语结合，韵白声腔均有所变化，被称之为‘北口梆子’。”

由于直隶老派梆子俚俗嘈杂有余而雅致不足，致使一些缙绅阔商弃之不取。直到坤伶在天津兴起才使得河北梆子腔复兴，称之为“卫梆子”，卫梆子唱遍了天津、北京、河北、东三省各地，自然也包括冀东一带了。当时，由于莲花落唱腔和表演等方面粗俗鄙夷，常遭官府禁演，所以就常与河北梆子“两合水”一同演出，这期间又促进了莲花落向民间大戏——评剧的衍变。对此，有学者作了较为详尽的阐述：“第一，莲花落艺人吸收梆子的曲调，并结合自己的生活体验，创造出了为莲花落所特有的板调，如杜芝慧（艺名金菊花）创出的大悲调、小悲调、十三咳的调式和板式；第二，借用了河北梆子的锣鼓点。莲花落原是用竹子板击拍控制、指挥舞台表演，后来改用了梆子中的锣鼓点，这也是莲花落向戏曲化发展的一个飞跃；第三，梆子里的很多乐器，诸如三弦、笛子、唢呐以及大小锣、饶钱等，都应用到了莲花落演出之中。”由此，足以看出河北梆子在冀东的广泛流传，对日后评剧在剧目、唱腔、表演、文武场伴奏等方面的形成与发展中都起到了至关重要的作用。

独具魅力的滦州皮影

冀东还是滦州皮影戏的发祥地。滦州皮影也称冀东皮影或老呔影，是我国皮影戏的杰出代表。“现在表演影戏最有名的地方，为河北滦县一带，俗称‘滦州影’……几乎成为一般影戏的代称。”皮影戏的历史最早可追溯到汉武帝时期，这是一种用驴皮雕成人形，在后台由演员操纵表演，而后借助灯光将其在荧幕上成像的一种戏剧形式。据民国36年修撰的《滦县志》记载：“影戏用薄片透明之驴皮，雕成人物等形，夜间于台上架纸窗，借灯光照映，远视之，意态生动，惟妙惟肖，故谓之影戏。戏本多长篇，传达古代忠孝节义等事，颇有益于风俗，惟中多迷信之出。清季曾设有影剧改良社，惜改者无多，故近今所演，仍不免迷信等事，然与他剧相较，则益多而害少。……于人家还愿或喜庆时用之，亦有岁时丰宁，乡村醇资开演，以资娱乐者。”县志中详细记载了滦州皮影的制作方法、表演效果、故事题材以及演出的场合。滦州皮影属于行当齐全、唱腔、表演系统化且剧目丰富的民间大戏剧种。行当方面分为生、旦、净、墨、丑，其中旦行中的青衣称作“正小”，花旦称作“花小”，净行中的花脸称作“大”，生行中的老生称作“髯”，丑行则称作“花生”或“油生”。上演的剧目如前文所引述县志中的记载，多为历史故事题材的连台本戏，诸如：《封神演义》《西游记》《杨家将》《二度梅》《白蛇传》《镇冤塔》《五锋会》《绿珠坠楼》《桃花扇》《凌飞镜》（又名《滑台关》）《六月雪》等。仅现在存卷的就有一百五十多部，能唱一千五百多场左右。

滦州皮影的唱腔丰富多彩，婉转动听，以冀东方言中富有音乐性与韵律性的呔语为基础语音，腔调有平调、花调、哭迷子、悲调和凄凉调。板式方面包括大板、二板、三性板、紧打慢唱和慢打慢唱等。句式灵活多变，字数长短不一，三字句、五字句、七字句、十字句参差不齐，此外还有独具特色的三赶七、大金边、小金边、赞语等。“自黄素志创滦州皮影，至明末清初，冀东州府内风起云涌，影班蜂起。从清朝中叶至清末，乐亭县内就涌现了众多的皮影班社。”皮影戏在冀东一带的流传演出，对评剧的产生发展也起到了很大影响，成兆才先生的侄子

成国祯曾经说过，“十句评剧九句影”。的确，成兆才等评剧艺人在皮影中移植、整理、改编了许多剧目。

四、乐亭大鼓

在评剧孕育的过程中，乐亭大鼓也是个不可忽视的重要因素。乐亭大鼓是发源于乐亭、唐山一带具有浓郁冀东地域色彩的一种民间艺术，它是在冀东流传的“滦州调”“乐亭调”基础上，吸收了当地民歌、民谣、卖叫调、劳动号子的韵律，融汇皮影、莲花落、十不闲的韵味而形成的一种鼓曲艺术。马立元在《中国书词概论》中说：“清初年，乐亭城内，凡自娱好乐之人，最爱唱‘清平歌’。同时，乡村里也流行散曲一类的小调，后来，有位弦子李，先以三弦配奏清平歌，遂而加以改正，使其韵调悦耳动听，较之旧曲大有不同，于是齐呼之为‘乐亭腔’。”可见，乐亭大鼓的前身是流传于乐亭城内的一种民间散曲歌谣，后来经过民间艺人加工整理，配三弦演唱而形成的一种说唱鼓曲艺术。乐亭大鼓初步形成于19世纪中叶，主要有中长篇说唱和短篇唱段两种形式，中篇书的说白、唱词比较固定；长篇的说白、唱词多根据师承的“梁子”（旧时艺人说书的提纲）敷演；短篇唱段则有固定的曲词和完整的唱腔结构。乐亭大鼓的音乐唱腔丰富，刚柔相济，板腔、曲式完整，转调技法灵巧，是一种发展得相当成熟的板式变化体曲艺形式。其板眼主要包括慢板、流水、散板、红板、黑板、闪板、起板、落板、留板等，腔调主要有凄凉调、四平调、学舌儿、四大口、八大句、写状子、慢启程、撤单程、大悲调、昆曲尾子等。乐亭大鼓的曲目，题材广泛，内容丰富。中长篇书目有《杨家将演义》《呼家将》《包公案》《岳飞传》《三侠剑》等数十部；短篇唱段有《双锁山》《樊金定骂城》《王二姐思夫》《大闹天宫》《拷红》《玉堂春》《高粱桥》等百余段。其中有些腔调和曲目为后来形成的评剧所借鉴。



雙鎖山招親

樂亭調大鼓

劉金定觀星 本

劉金定探病 字

乐亭大鼓《双锁山》

五、东北二人转

谈论评剧的孕育发展，鸟瞰冀东大地的民间艺术，二人转是个极为重要的视角，学术界亦有学者将二人转是为孕育评剧的母体，代表人物就是胡沙先生。他在《评剧简史》中认为：“评剧是从莲花落和蹦蹦演变而成的。”在介绍“莲花落”时说“虽叫莲花落，可是和‘东北二转’也就是‘蹦蹦’形式差不多”。据此，胡沙先生认为：“评剧的亲身之母是‘蹦蹦’。”我们同样对此观点正确与否不作评论，但由此可以说明评剧的形成与东北二人转也就是“蹦蹦”的关系是何等之密切。

二人转即“东北蹦蹦”，又称“编曲”“双玩艺儿”，是一种源自民间的载歌载舞的艺术形式。关于二人转的源头学术界也是观点不一的，比如陈钧认为源自河北的莲花落：“东北二人转原本是河北的莲花落（秧歌）传入东北后，在东北方言的影响下形成的一种歌舞表演形式，就它的表演和舞蹈来说，是秧歌的形式，它的唱腔则主要是莲花落的唱调及

其在东北的衍变形式。”可见，陈钧在此是将二人转作为莲花落的一个支系来看待的。的确，东北二人转在许多曲目、唱词、唱腔、曲调等方面与莲花落都是所差无几的。比如二人转中的“穷生调”实则就是莲花落的“小调”，二人转中的“报板”则是“莲花落调”。同时两者共有“文嗨嗨”“蛤蟆韵”“悠喝”“糜子”等。此外形式方面也相似，二人转有“单出头”，莲花落则有“单口”，二人转有“双玩艺”，莲花落则有“对口”。当然，二人转在东北地区的发展和完善，也具有了自己独特的唱腔与表演，比如，在唱腔上具有莲花落不具备的“武嗨嗨”“胡胡腔”“无学紧”等，形式上的“拉唱戏”则直接启发了落子的拆出表演，对评剧的形成产生了重要影响。“一八五二年，又二人转演员大碗粥（周）、凉（梁）半截夫妇，倪宏、倪亮、何有余等人，先后由喜峰口、迁安一带进入冀东地区，参与了莲花落职业班社的演出活动。他们以丰富的唱腔、生动的表演与‘拉场’形式，曾给莲花落以很大的影响与哺育，促进了莲花落演出形式的变化。”成兆才先生就敏锐地捕捉到了这次难得之机，充分吸收借鉴了二人转的曲牌、唱腔和拉场形式，又充分学习河北梆子、京昆大戏的分场演出形式，对莲花落原有的曲目进行拆出演出，创造了“平腔梆子戏”，一个影响全国的大剧种即将诞生了！

冀东大地的确蕴藏着丰富的民间艺术，除去我们前面勾勒的艺术样式外，这片大地上还流布着高腔、京剧、昆曲、铁片大鼓、渔鼓、子弟书等诸多民间艺术，正是这些丰富的民间艺术资源，和冀东大地悠久的民间艺术演出的历史传统共同孕育了评剧艺术的形成与发展。

第三节 破茧成蝶：艺苑奇葩

在冀东丰富的民间艺术形态的滋养下，在以成兆才为代表的民间艺术家的不懈革新努力下，莲花落秧歌戏充分吸收各种姊妹艺术的营养成分，开始逐步的破茧成蝶，最终绽放出了中国传统戏曲百花园中一朵美丽的奇葩——评剧。

关于孕育评剧的母体，学界有不同的观点，对此前文已有所交代，此处不再赘述，亦不作辨析。笔者认为，孕育评剧艺术的渊源是冀东古老的莲花落说唱艺术，近源则是彩扮莲花落的秧歌戏，同时又受到了乐亭大鼓、河北梆子与滦州皮影的直接影响。在此，我们从近源彩扮莲花落的秧歌戏作起点，来阐述评剧艺术的形成衍变过程。

一、彩扮莲花落

明末清初，莲花落常在秧歌戏中演唱，其间吸收了秧歌戏和其他民间戏曲彩扮、包头的化妆形式，于是发展成了彩扮莲花落秧歌戏。对此，娱园老人在《释莲花落》中有所记载："莲花落唱时有包头不包头之分，不包头即曰莲花落，坤书馆、杂耍馆均有唱者。包头者，单独有包头落子馆，在庚子之先即俗称之曰'苟男女'是也。馆中角色，一律男扮，举动则俨然女子，袅袅娜娜，登台时则作女子装束。"由此可见，莲花落实际在当时以两种形态存在，一种是"不包头"的，即演唱时不化妆，类似于乐亭大鼓等曲艺形式，一种则是"包头"的，即化妆彩扮演出，属于秧歌戏的形式。至于具体如何化妆穿戴，根据老艺人的零星回忆，我们尚可窥见其一鳞半爪："也会像梆子大戏一样，也穿上戏装，不过那时候还是穷凑合用布做的，画花草龙凤，帽子也是自己做的，反

正是像那个意思。”清中后期，还把“十不闲”的伴奏运用到彩扮莲花落的秧歌戏中，出现了十不闲莲花落，这种形式在当时颇受欢迎，清人方俊颐在《春明杂记》中的描述可见一斑：“搔头傅粉高声价，百戏不如十不闲。”得硕亭在《草珠一串》亦云：“而今杂耍风斯下，到处俱添‘十不闲’。”咸丰十年周楚良在《津门竹枝词》中描述了落子馆中演出场景：“明月清音颇在行，人情大扮恋红妆，金华园里莲花落，独听中场双顺堂。”可见，此时已出现了职业化的莲花落演员。

大约在同治中后期，莲花落逐渐分化为东、西两路。香河、三河、宝坻、蓟县、宁河、武清、通县、顺义、昌平、密云、怀柔、平谷等地艺人演唱的多为西路莲花落；而滦县、丰润、乐亭、迁安、玉田、遵化、昌黎、抚宁、卢龙、临渝、兴隆诸地艺人演唱的多为东路莲花落，其影响也最大。

二、西路莲花落

较早的西路莲花落班社出现在同治十年（1871）左右的宝坻，“时有宝坻县马家店乡双王寺庄的杨掌和牛道口乡下五庄的刘九子，好乐喜弹唱，均备置戏箱，办班养戏”。杨掌合组建了杨掌合班，刘九子成立了九和班，两者在当时都是规模较大的班社，每逢年节、庙会两个班社相互竞技，在长期的演出实践中不断提升莲花落的表演水平，同时培养了一大批莲花落民间艺人。较有名的主要有刘本德（艺名乐不够）、来凤仪（艺名金叶子）、张秀峰（艺名小蜜蜂）、曹普（艺名人人乐）、刘宝山（戏篓子）、刘子琢（艺名柳叶红）、王殿佐（艺名拼命王）、格秀海（艺名四月鲜）、马虎亭（月牙红）、赵震海（滚地雷）等。到光绪六年（1880）左右，蓟县、香河、三河等县的西路落子又出现了庞三班、贾祥班、四顺合班、柳叶红班、金叶子班等班社。

西路落子演员在长期演出实践中逐步对莲花落进行革新。一方面，进一步完善了（平腔二六板），使其在结构上进一步完善，更适合拆

出演唱；另一方面，把当地方言融入其中，使之更具地域色彩。

西路落子主要流布方向为北京地区。较早的是在光绪十九年（1893）由乐不够、金叶子、韩九龄、马三、马四、王方、王殿佐等人组成班社进入北京东安市场演出西路莲花落。金叶子、韩九龄、乐不够等演员试想将其对口表演中的一丑一旦，分包赶角，变为三四个人各饰一角色的样式，在此时也加入了生角，但是由于曲目的规模，往往达不到各饰一角的样式，在表演时常会出现角色“乱串”的现象，时人称之为“蹦蹦戏”，也有人称之为“半班戏”，谓其角色不全。他们演出的主要剧目有《小姑贤》《借女吊孝》《赵连璧借粮》《丁香割肉》《摔子劝夫》《冯奎卖妻》以及《刘公案》《花亭会》《单宝童投亲》《窦娥冤》等长篇大戏。

继乐不够、金叶子等艺人组班进京后尘的是“挑帘红、柳叶红、歪脖红、露水珠、孙凤岗、四月鲜、张书堂等艺人也陆续来到北京”，此时的莲花落深受北京观众的喜爱，艺人们常在天桥、什刹海、月坛等地演出。

除向北京演出外，金叶子、乐不够等人还组织了班社向天津侯家后、地宫等地演出。值得注意的是西路莲花落艺人中诸如四月鲜、马喜顺、柳叶红等都学过河北梆子，尤其受卫梆子影响较深，这便导致了他们会自觉的将河北梆子的表演与声腔运用到莲花落的拆出表演当中，产生了（西路二六板），且随之成为西路莲花落演唱中主要唱调，从而使得西路莲花落更具特色，这大致是在20世纪初叶，此时“意味着在彩扮莲花落中一个新的艺术品中——西路莲花落诞生了”。

三、东路莲花落

20世纪20年代左右，随着以成兆才为代表的东路莲花落班社的纷纷组建，一方面，成兆才等人对东路莲花落进行不断地革新改进；另一方

面东路莲花落坤伶的出现，使得西路莲花落逐步失去市场与观众，衰落下去了。中华人民共和国成立后，中国评剧院邀请了小蜜蜂、四月鲜、郭启荣等西路莲花落艺人传授、排演了《花亭会》《杨二舍化缘》《孙继皋卖水》等西路评剧代表作品，使得评剧这一支脉在今天能够得以保存传承。

我们接下来主要阐述东路莲花落向评剧衍变的轨迹。19世纪80年代前后，在冀东地区的滦县、丰润、乐亭、迁安等地出现了许多莲花落班社，较主要的有：

班社名称	创建人	创建地点
滦州永和班	任连会、夏文元、卢一根	滦县
二合班	金长腿、金菊花	滦县
王大包子班	王大包子、大碗粥	滦县
金鸽子班	刘树春、杨继起	迁安
北孙班	孙洪魁	迁安
广盛合班	孟广武	丰润
赵家班	赵寿辰	丰南

这些班社聚集、培养了一大批优秀的莲花落民间艺人，他们对莲花落艺术的发展尤其是向民间大戏剧中的演进起到了很大作用，其中尤以成兆才、任连会、金菊花、月明珠等为代表。东路莲花落破茧成蝶，演变为评剧大致经历了“拆出表演”“打开永平禁地”“创建平腔梆子戏”和形成“唐山落子”几个重要关节点。

“拆出”莲花落

19世纪末期的莲花落依然是以走街串巷撂地儿演出为主，曲调、剧目、演员的数量都极为有限。随着王大脑袋、大碗粥、凉半截、倪宏、倪亮等东北二人转艺人先后来到冀东，参与莲花落演出，也为莲花落艺术带来了革新的启示。二人转唱腔丰富，采取“拉场”的表演形式完善了莲花落的演出程序，壮大了莲花落艺人的队伍。成兆才借机将二人转里

的曲调和唱腔丰富到莲花落的演唱当中，同时学习二人转的“拉场”与京昆、河北梆子等大剧种分场演出的形式，将莲花落原有的曲目如《告扇子》《黄爱玉上坟》《小姑贤》《借琵琶》《乌龙院》等的“单口”“对口”进行“拆出”。所谓“拆出”也就是把原来一人或两人分饰多个脚色，并以第三人称叙述为主体的说唱形式变成了有几个演员分别饰演的代言体戏剧形式。比如《告扇子》的一段：

康泊（念）：产业无有受了贫，

张氏（念）：吃穿全仗来看坟。

康泊（白）：老汉康泊。

张氏（白）：老身张氏。

康泊（白）：一辈无儿，所生一子。

张氏（白）：我说无儿，哪来的子？

康泊（白）：是个女子，我说老婆子！

张氏（白）：说啥呀？

康泊（白）：我赶集听说，她姥姥“猫炕上了”？

张氏（白）：你这个老现世报！我妈八十六，还能生养……

很明显，这段对白已完全摆脱了说唱艺术一人分饰多脚，利用第三人称来表述的局限，而变成了完全意义上的戏剧对白的形式了。当然，在演唱方面，还是具有较浓度说曲艺唱痕迹的，比如《告扇子》：

陈国洪（唱）：又来了公子陈国洪。

晚课散学回家转，

行走路过祖坟茔。

来在坟旁留神看，

那旁坐着女花容。

年纪不过十五六，

眉清目秀长得精。

貌似天仙一般样，

齿又白来唇又红。

上身穿的红女袄。

八幅罗裙系腰中。

下衬中衣葱心绿，

金莲不过二寸零。

好似妲己重出世，

不亚宋朝崔莺莺。

要与此人成连理，

不枉阳间走一程。

公子越看越爱看。

康秀英（唱）：惊动小姐康秀英。

秀英正把女工做，

忽听耳旁有人声。

闪目留神四下看，

瞧见那旁人三名。

各个手拿小书本，

好似散学回家中。

他们三人那旁站，

不用人说我心明。

头前站着那一位，

他与别人大不同。

年纪不过十五六，

人品生得一百成。

天庭饱满多主贵，

地阁方圆福不轻。

头上戴顶公子帽，

两根飘带牟前胸。

身穿青衿正可体，

黄绒丝绦系腰中。

又住下边观一眼，

有双缎靴足下蹬。

眉清目秀长得好，

满面好似粉堆成。

男子长了女子相，

不亚如上方左金童。

要与此人偕连理，

不穿棉袄过几冬。

秀英越看越爱看，

小心眼里暗噗咚。

我们不难发现，这段唱词虽然采用了戏曲由两人分饰生、旦脚色的形式，但人物的动作、心理则都是通过唱词来叙述出来，而非通过舞台表演来完成的，这显然是对口莲花落说唱痕迹的遗留。然而，不管怎样，由“单口”或“对口”莲花落到拆出的变革毕竟是一大进步，其实质就是将曲艺向戏曲转化，开始用代言体和歌舞的形式去表现曲折的故事情节。

天津遭禁

1901年，成兆才与金鸽子、王荣等人来到天津演出，在天津除去演出了“合簌”“抱篇”“单口”等传统形式莲花落，还演出了“拆出”的《小姑贤》《小借年》《四大卖》等剧目。由于莲花落剧本都是民间艺人自编自创的，无论在形式上还是内容上都不够精致，甚至为迎合市井小民的审美趣味而存在淫秽色情粗俗的内容或表演，这自然会招致文人士夫乃至当局的鄙夷和禁止。清人张喜在《津门杂记》中污蔑莲花落演出是：“妙龄女子登场度曲，虽于妓女外别树一帜，然名异实同。”然先把莲花落演员视为娼妓一流了。当局以“有伤风化，永干力禁”，将成兆才等莲花落艺人驱逐出天津。

创建“平腔梆子戏”，打开“永平禁地”

天津禁演，并未使成兆才灰心泄气，反而愈挫愈勇。1908年成兆才联合任连会、张化文、张德礼、刘春生、金菊花、姚继盛等莲花落艺人

着手对莲花落进一步革新，主要是学习京剧、河北梆子等大剧种，剔除落子戏里粗俗鄙陋、色情淫秽的成分；学习戏曲程式，规范舞台动作，避免演出中的“场上见”和“跑梁子”；对唱腔调式和板式进行改革和创新，规范演员的舞台动作与唱腔台词，创新唱腔与板式，丰富了舞台背景；建立乐队，学习河北梆子、京剧的锣鼓经，去掉竹板，改用底鼓、梆子控制节奏，采用板胡、横笛、笙和唢呐伴奏；尝试与河北梆子同台演出的“二合水”，改编移植梆子、皮影中的优秀剧目，但保留了评剧乡土气息浓郁、贴近百姓生活的独特优势。成兆才将莲花落更名为“平腔梆子戏”。

成兆才在整理改编剧本的时候非常注意尊重观众的意见，比如》马寡妇开店》原本有这样一段唱词：

> 你说比古咱就比古，有几个古人我也恍惚：三国貂蝉明许董卓暗许吕布，倒惹得父子争风不和睦；洞宾也曾把牡丹戏，张四姐临凡自寻夫。神仙都有思凡意，何况你我一人乎。你若听了还罢了，若不然你可知寡妇心倒比蝎子毒！

根据观众建议，成兆才将其改为：

> 你说比古咱就比古，有位古人我也恍惚：汉朝有个文君女，居孀卖酒自当垆；听琴暗解求凰曲，夜等公子司马相如。她设酒铺我开店，她是孀居我无丈夫，却怎么她则可来奴不可，这样的事儿叫我不服。

很显然，原词列举的几位古人与马寡妇的相似之处仅在于男女情爱，在于风流浪荡，而改过后的唱词则注重强调马寡妇与卓文君同属于年少居孀，礼赞了她们对大胆追求自由爱情和幸福美满姻缘的正义性，也使得马寡妇的形象避免流于淫奔荡妇的层面，提升了剧本的思想性。

1908年，成兆才等人在吴家坨首先排演了《马寡妇开店》《刘伶醉酒》《告扇子》《劝爱宝》《刘公案》《秦雪梅吊孝》《打狗劝夫》等几出新戏，颇受欢迎，大获成功。他们带着革新后的“平腔梆子”进入了被誉为“京东第一府”的永平府演出，功夫不负有心人，这三出文武兼备，唱作俱佳的剧目“博得了永平官员和群众的欢迎，从而打开了永平禁地，使莲花落获得了一个起死回生的时机”。进而又开辟了滦州、昌

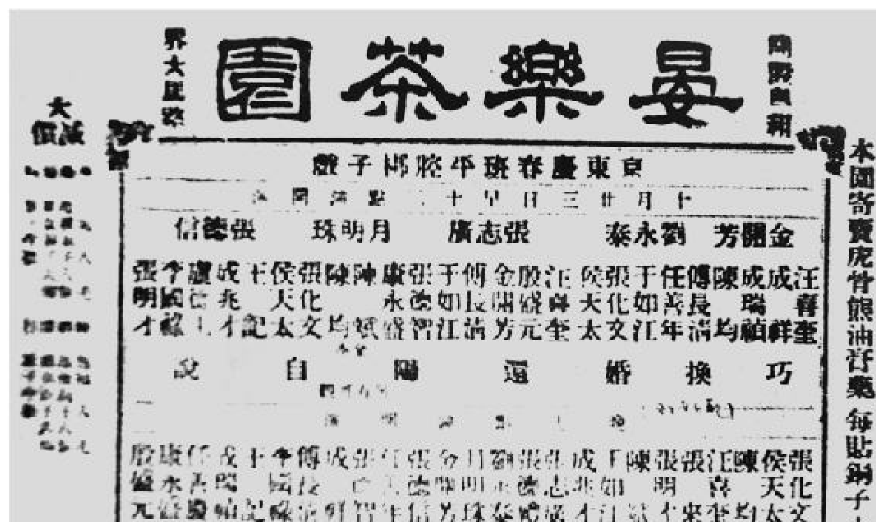
黎、乐亭三县的阵地，莲花落再度复兴起来。

二度革新，再闯天津卫

1909年“双国孝”结束，成兆才、月明珠等人借用站上张景惠戏箱，组建庆春社，以男旦月明珠为主演，从永平进驻唐山，在永盛茶园演出，“连日爆满，日夜两场座无虚席，倾倒了各个阶层的城市观众，轰动了唐山这座现代工业城市”。此时成兆才等人又对平腔梆子戏进行二度改革，广泛吸收河北梆子、京剧、皮影戏等剧种的音乐和表演艺术，同时创编了《花为媒》《占花魁》《移花接木》等剧目，一经演出，就得到了唐山工人、店员以及广大贫苦市民的热烈欢迎，“就连来在塞外八沟、喇嘛庙赶驮子的农民、小商贩，也无往而不至‘永盛茶园’听听月明珠的‘落子’，看看成兆才新编的几出新戏”。

1915年成兆才带着庆春班新的阵容两次进军天津，为天津观众带去了《巧换婚》《劝爱宝》《斩窦娥》《于公案》《合家欢乐》《孝感天》《夜审周紫琴》《井台认母》《马寡妇开店》《洞房认父》等二十余出剧目，打炮戏是由金开芳、月明珠、张德新在宴乐茶园首演了成兆才新编的剧目《败子回头》，受到了天津观众热烈欢迎。尤其演出成兆才改编的《杜十娘》竟然还吸引了京剧大师梅兰芳、刘鸿声等人亲临现场观摩，平腔梆子戏一时竟与刘鸿声的“三斩一碰”（“三斩”指《辕门斩子》《斩经堂》《斩马谡》；“一碰”指《碰碑》）相提并论。月明珠的演唱更是艺震津门，当地富商官绅联名为他赠送写有“明珠新出蚌，一起平腔，压倒男伶女乐”字样的贺帐，前清太保吕海寰据说还做过光绪帝的老师，酷爱平腔梆子，一次月明珠演出散戏后，专门来到后台，对成兆才说：“你们的戏唱得好哇，有警示后人，评古论今的作用。好比给世人找到面镜子照照自己一样。这重点在一个‘评’字上。所以你们的戏以后就别叫‘平腔梆子’啦！就改叫‘评戏’吧！”并且为剧社赠送了“风化攸关”的匾额，一下子扭转了社会对莲花落子艺术的鄙视，平腔梆子戏由此更名为“评剧”，这个居全国第二大戏曲剧种的评剧终于破茧成

蝶，精彩亮相了。由此，经过历代评剧艺人的不懈努力，开拓创新，使得评剧艺术流布四方。



庆春班1913年左右在天津宴乐茶园演出的海报

第二章 乡土市井里的“土疙瘩”成了精

著名学者余秋雨先生说：“最重要的戏剧现象，最杰出的戏剧作品，都无法离开热闹街市这各色人等的聚合，即便是在乡间巷陌间孕育的曲调和故事，即便是在远村贫舍中写出的剧本和唱词，也需要在人头济济的城市显身，才有可能成为一种有影响的社会存在，留之于历史。但是，另一方面，我们又应正视散布在广阔原野间的戏剧品类的存在……又以自己独特的办法维系着广大的农村观众，到一定的时候，它们的作品，就向城市进发了。”的确，任何一种民间艺术形式几乎都经历了由民间到市井以至到庙堂的过程，因为艺术生产的目的是艺术消费，生产了艺术产品就一定要寻求扩大消费市场的空间，于是就由那些民间艺术生产者——往往从破产的农民中分化出来民间艺人将其带到了熙熙攘攘、四方辐辏的市井都市，“他们从农村来到城市，也许开始就是出卖劳动力，做一些简单的劳动，后来发现自己有表演能力，于是改行作艺以博得多一些的收入”。这些艺人开始冲州撞府，将民间艺术播散到全国各地。自然，评剧也不例外。

第一节 蹦蹦戏进城

评剧尚处于莲花落秧歌戏的孕育阶段时就已经进入了唐山、天津等都市演出，由于前面多有介绍，此处不再赘述，在此仅阐述评剧正式形成后的进城流布情况。

一、唐山落子

平腔梆子在唐山演出时称为唐山落子，其念白和唱腔虽用普通话，但带有唐山方言，也就是奤语。因为这种源自民间的艺术富有浓郁的生活气息和冀东乡土气息，进城后又迅速市井化，善于表现小市民阶层歌哭笑骂、思想情感，所以备受欢迎。“随着平腔梆子戏进入唐山等城市，成兆才的剧本创作也有了显著的变化……市民意识无疑会渐渐渗入到剧作家的思想中去，另外，为了占领城市市场，剧作家也必须要从市民的审美情趣出发，力求与市民的审美口味相一致。因此，市民意识便在自觉与不自觉间融入了他的创作之中。”为此，成兆才从颇具市井生活气息、集中反映小商人、小市民阶层的“三言”“二拍”中改变了不少剧目，比如《回杯记》《杜十娘》《占花魁》《珍珠衫》，其中的主人公多为商人或妓女，反映的生活也多是市井题材，较少忠奸斗争、帝王将相的袍带戏和才子佳人、郎才女貌的爱情戏。即便有官宦题材的，诸如《女秀才移花接木》等，也多是以市民的眼光来表现的。其中最具代表性的当属1905年创作的《花为媒》，1915年改为《张王巧配》。这出戏明显反映出了随着唐山工业城市的发展，小市民阶层审美心理与情绪的变迁，尤其是男女择偶观发生了巨大变化。阮妈提亲时赞颂的不是王俊卿的书生气质与满腹才华，而是颇具时代气息的商、学并重：“此人家

住南山街上，王少安是员外的名。家大业好门风好，有许多买卖与经营。夫妻并无多儿与多女，只有一子名叫王俊卿。今年青春一十六，生的伶俐很聪明，曾请先生把书念，他还是一个高等学校毕业生。”一改“万般皆下品，唯有读书高”的传统观念。因此，平腔梆子戏轰动唐山，就是连京剧、河北梆子等大剧种的名演员都被震撼了，“正在唐山‘庆仙茶园’演出的河北梆子、京剧等班社的人，亦均感到惊讶”，惊呼“真是土疙瘩成精”！

由于评剧在京津一带总是招致当局的迫害与禁演，成兆才的民间艺人不得不闯关东，去东北演出。光绪二十八年（1902），金菊花等人曾到哈尔滨演出，光绪十四年（1908）成兆才等人带着革新后的平腔梆子戏到辽宁演出，从此，评剧开始在东北地区传播开来。1919年，随着民族矛盾的不断尖锐，巴黎和会上中国外交失败直接引发了轰轰烈烈的五四运动，民主、科学、博爱、平等等进步思想广泛传播，这些使得成兆才等民间艺人也开始关注于时政热点和社会现实，通过戏曲创作和演出来揭露北洋政府的黑暗统治与人民的疾苦。于是成兆才根据时事先后创作并在哈尔滨成功首演了《杨三姐告状》《黑猫告状》等现实主义题材的剧目。随后，关内的警示戏社二班、三班、洪顺戏社与凤鸣社等评剧班社陆续来到东北演出。

二、奉天落子

评剧到了东北迅速适应了东北地区的风俗文化与当地的审美情趣，语音方面开始受到东北方言的影响，原本的唐山方言逐渐淡化，唱腔较之先前更为高亢激越，表演更为热情奔放，一时被称为奉天落子，也称大口落子。20世纪30年代的芙蓉花是奉天落子的代表人物，她又将奉天落子带回了关内，在京津一带演出，后来，又传播到了山东、上海、河南、内蒙古等地，至今，东北地区的沈阳评剧团演唱的评剧还多具奉天大口落子的特色呢！

20世纪二三十年代是奉天落子的黄金时代，可以说此时的东三省遍布评剧班社，现将主要的班社列表如下：

地点	班社名称	简况
大连	岐山戏社	原“凤鸣社”，1922年由天津迁来；男演员主演；较早培养女演员，共计培养四科坤伶，李金顺、筱桂花、白玉霜、筱麻红等均出科此班；剧本、唱腔独具特色
丹东	元顺戏社	以坤伶为主的职业性班社；男女演员皆可主演，打破男演员独霸东北局面；剧目颇具时代感，《爱国娇》为代表
沈阳	复盛戏社	擅演小武戏；坤伶为主，代表：芙蓉花、花云舫、花小仙、李小霞、十三妹；该班社标志着东北地区评剧坤伶主导时期到来
克山	倪俊声班	生旦并重，倪俊声、金开芳、张凤楼等为代表
大连	海世评剧社	以自编时装剧为主，鲜演传统戏；颇具影响力
	董家班	京、评、梆混合班，以京剧为主
吉林	梨芳落子班	京、评、梆混合班，以评剧为主
延春	齐少甫班	京剧、评剧“两合水”；常接外地演员及票友演出
海龙	甄双彩班	河北梆子、评剧“两合水”
哈尔滨	新舞台戏班	京、评、梆“三合水”，1947年成立东北人民剧院



评剧坤伶筱桂花

由于篇幅原因，未将东北地区的所有评剧班社逐个列出，一时整个东三省几乎成为专演评剧的落子园了。在东北唱红了一大批著名的评局表演艺术家，月明珠、金开芳、倪俊声、张凤楼、筱桂花、筱麻红、筱彩凤、金灵芝、喜彩春等都是其中最为杰出的代表。评剧在东北尤其是奉天已然形成了演出重镇，甚至《盛京时报》载文称："假设奉天当局不及早设法取缔落子，几年后，奉天就成为落子的奉天了！"

由于京剧、评剧、河北梆子总在一起演出，所以奉天落子明显受到京剧和河北梆子的影响。最典型的是常用京剧里的花脸唱腔来演评剧花脸，而且形成了一个传统，直到魏荣元先生创造了花脸唱腔，才使评剧有了真正属于自己剧种的花脸唱腔。比如演评剧《秦香莲》，往往包拯就由京剧演员来唱花脸，秦香莲则由评剧演员青衣行来饰演。“民国二十五年（1936），王金香在长春大戏院曾与京剧演员程永龙合演《千里送京娘》，王金香以评剧唱腔演唱京娘，程永龙则以京剧唱腔来演赵匡胤。”随着1931年九一八事变的爆发，国民党当局提出“不抵抗”的投降反动政策，致使东三省一百多万公里的锦绣山河沦落到日本侵略者的铁蹄之下，评剧连同其他剧种不得不暂时撤离关外，转向关内，寻求新的发展。

三、评剧唱红天津卫

得风气之先的天津是戏曲、曲艺的重镇，京剧、昆曲、梆子、评书、大鼓、相声、杂技等无不在天津卫走向它们的繁荣与辉煌。评剧亦不例外，“评剧的发源地在唐山，而不是天津，但其衍变、形成和发展，却与天津有着密不可分的联系”。“由冀东进入天津的莲花落，博采众长，迅速发展，终于作为评戏的种子在天津这块得天独厚的风水宝地上，生根、发芽、开花、结果。”早在其前身莲花落阶段就已在天津演出了。清光绪十一年（1885）张焘在《津门杂记》记载：“北方之唱莲花落者，谓之落子……一日两次开演，不下十人，粉白黛绿，体态妖娆，各炫所长，动人观听，彼自命风流者，争先快睹，趋之若鹜，击节叹赏，互相传述。每有座客点曲，争掷缠头。”可见，当时的莲花落在天津一日两场，而且常常爆满，“趋之若鹜”“争掷缠头”那繁盛与喧闹如在目前，犹荡耳畔。“这是截至目前所见最早记述评剧艺术在天津的文字资料。”

因地缘关系，东西两路莲花落都在天津流传演出，只是风格有所差

异。西路莲花落更接近北京，其唱腔、念白多受京腔、京韵影响，而且如前面所讲，西路莲花落艺人多曾坐科梆子班，尤其受卫梆子影响较大，故其唱腔中具有浓重的梆子味，所演剧目以表现日常生活、反映劳动人民喜怒哀乐与美好愿望的小戏为主，主要有《杨二舍化缘》《卖水》《花亭会》《小过年》等，脚色以小生、小旦和小花旦为主。民国时期，西路莲花落艺人刘子琢（艺名柳叶红）、刘宝山等受成兆才革新平腔梆子戏的启发，一方面吸收东路落子的优长，一方面向京剧、河北梆子、哈哈腔等姊妹艺术借鉴经验，对西路落子进行革新改善。于是，西路莲花落曾一度出现与东路落子——平腔梆子一争高下的局面。然而，随着东路落子的持续革新，剧本不断丰富，声势日益隆盛，西路落子最终失去了观众，逐渐败下阵来，直至20世纪30年代初，西路落子最后一个班社解体，宣告西路落子退出了天津的舞台。

与西路莲花落不同，东路莲花落的唱腔念白多用唐山方言，带有浓重的"呔味儿"，极富冀东民间地域色彩，所演剧目多移植于滦州皮影、乐亭大鼓、《今古奇观》以及东北秧歌，主要剧目诸如《小姑贤》《王二姐思夫》《丁香割肉》《老妈开嗙》等也多反映农村或城市日常生活，诸如家长里短、伦理亲情等等。清末民初，成兆才等民间艺人将革新后的平腔梆子带入天津，使得评剧在津得以迅速发展。

1915年，成兆才率领庆春班骨干力量，来到天津卫的宴乐茶园演出了二次革新的平腔梆子戏。这次的演出阵容还很强大，主要有月明珠、任庆善、张志广、张德信、金开芳、刘永泰、张化文、侯天泰、陈均、汪喜奎、张来、张明才、陈斌、于如江、李国禄、卢德山、殷盛元等三十余人。此次上演的剧目包括《花为媒》《马寡妇开店》《于公案》《巧换婚》《合家欢乐》《洞房认父》《夜审周紫琴》《吴家花园》《斩窦娥》《占花魁》《侠婢代主出嫁》《井台认母》《父子巧婚缘》以及《劝爱宝》等二十余出。这些剧目大多是成兆才改变整理的剧本。这次演出一炮打响，尤其是月明珠的演唱更是叫绝，"开磅、开店、花为媒；因果报应、占花魁"常与京剧名伶刘鸿声的"三斩一碰"相抗衡。

此时的平腔梆子戏堪与京剧、梆子等大戏相抗衡，甚至大有压过之势头。有文献记载当时的戏园子：“门前被人群围得水泄不通，乘马车和坐轿子来看戏的达官贵人，也只好在远处下车、下轿，步行入园。”尤其是月明珠演唱《杜十娘》竟然引来了京剧大师梅兰芳以及刘鸿声的亲自观摩，并受到赞誉。一些商绅联名为月明珠送来了绣有“明珠新出蚌，一起平腔，压倒男伶”字样的贺帐，前清太保吕海寰亲书“风化攸关”的匾额送给庆春社，而且说“你们的戏有评古论今之意，你们是评论大家，应在平字旁边加上个言字，叫评戏，比叫落子或平腔梆子好”。由此，评剧在天津正式得名，并得到了迅速发展。

此时，关外的奉天落子也流到了关内，进驻天津。较早的是民国十四年（1925）高景山主持的复盛戏社。此次复盛戏社的主演为芙蓉花、花小仙、何翠仙与辛俊德等人，他们主要在天津的北洋茶社演出。民国十七年（1928）复盛戏社再次由丹东来到天津法租界的天祥商场四楼新欣茶楼以及南市第一舞台演出《花为媒》《桃花庵》《因果美报》《马寡妇开店》《王少安赶船》等剧目，受到热烈欢迎。随着九一八事变的爆发，更多的关外评剧剧团纷纷流入天津演出，直到今天，依然在天津卫活跃着评剧艺术演出的身影。

19世纪三四十年代，评剧在天津达到了一个新的辉煌时期，其主要表现就是涌现出了一大批坤伶演员，其中亦不乏开宗立派的评剧名家。著名的有白派评剧创始人白玉霜、李派创始人李金顺、刘派评剧创始人刘翠霞、爱派评剧创始人爱莲君、新派评剧创始人新凤霞、喜派评剧创始人喜采莲、筱派评剧创始人筱俊亭、鲜派评剧创始人鲜灵霞，此外还有桂宝芬、刘彩霞、李银顺、朱宝霞、花玉兰、金文舫、钰灵芝以及稍后的小白玉霜、郭砚芳、花月仙、华玉芳、爱令君、花迎春、刘玉珍、袁凤霞以及张凤仙等。这些评剧女艺人的出现，使得评剧在天津得到了迅猛的发展，据天津报刊记载：“近日评戏一天盛一天，白玉霜、刘翠霞等等概称女皇的实不可数计……坤伶人才层出不穷，直可压倒皮黄。”“由于评剧艺术突飞猛进的发展，到了三十年代，已达到了鼎盛时

期，具有压倒优势可与京、昆、梆大剧种相抗衡了。”此时的一些京剧演员如武生关雁侬、文武小生郭少楼以及文明戏演员红牡丹、小侠影等也纷纷改唱评剧，足见评剧影响之大。

20世纪40年代，日本占领天津，由于政治高压和敌伪的残暴统治，评剧艺术出现凋零之势。这使得评剧演出涌现出一批低俗、荒诞、恐怖、色情的剧目，即便如此，尚有一些颇具良知的评剧艺人在苦苦支撑，惨淡经营。其代表就是王律痕主持的评剧改进社，演员以筱俊亭为代表，他们排演了《竹报三喜》《攀弓带》和《七人贤》等剧目。日伪投降后，评剧在天津再次出现高潮，国民、天升、新中央、升平、群英等戏院大多上演评戏。但好景不长，随着国民党的腐败统治，币制改革，通货膨胀，民不聊生，评剧艺人不得不弃艺务农，或小本经营，来维持生计。此时能够勉强维持演出的有小白玉霜的再雯社、新凤霞班、刘小楼领衔的正风评剧社、筱俊亭班、李文芳班、芙蓉花班、小月珠班、筱玉芳班等二十余个班社，此时也未编演出几出高水准的评剧作品。

中华人民共和国成立后，在党的“百花齐放，百家争鸣”方针的指引下，评剧在天津再次绽放异彩。1949年4月，天津评剧改革会成立，这是属于评剧艺人自己的群众性组织，并且对评剧体制进行改革，先后废除了名角挑班制、包银制等旧社会戏班的不合理体制。1953年，刘小楼领衔的正风评剧团改组为国营天津市评剧团。1958年，该团又与进步评剧团、民艺评剧团合并，组建天津市评剧院。天津市评剧院为配合党的政策，创排了大量现代戏，比较优秀的有《张世珍》《鸿顺里》《渤海怒涛》《红珊瑚》《青春之歌》等。同时还改编整理了一批传统剧目，诸如《包公三勘蝴蝶梦》《花为媒》《豆汁记》《劝爱宝》《龙宝山》《回杯记》《占花魁》等，尤其是《包公三勘蝴蝶梦》《花为媒》还被拍摄成了电影戏剧片。文革结束后，随着改革开放的到来，以天津评剧院为主要阵地，评剧人才济济，评剧艺术更加流派纷呈。

评剧在天津的广泛流传，自然离不开演出的班社与场所，在天津演出评剧的班社不少于几十个，大致分为以男演员为主和以女演员为主两大类，前者成立较早。参阅《中国戏曲志》（天津卷），文化艺术出版社，1990年版，现将主要班社列、院团列表如下：

名称	时间	组建人	简况
警世戏社二班	1923年	王凤亭	男演员为主；盖月珠、金灵芝、吴寿朋等主演；剧目中加武打场面；擅演《杜十娘》《左连成告状》《大拾万金》《二度梅》等
警世戏社三班	1923年	王凤亭	男演员为主；盖五珠、花小仙、花云舫等主演；擅演《王少安赶船》《珍珠衫》《三节烈》《小姑贤》等
敬顺社	1926年	李宝珠	男演员为主；最早入北京演出的天津评剧班社
金花玉班	1924年	谢文玉	女演员为主；李金顺、花莲舫等主演；擅演《王少安赶船》《珍珠衫》《杜十娘》等
山霞社	1931年	刘翠霞	影响最大的评剧班社；刘翠霞、刘小楼、杜宝芬、张月亭等主演；阵容强大，表演正派，进入大型剧场演出；代表剧目《雪玉冰霜》《劝爱宝》《三节烈》《一元钱》《空谷兰》等
爱莲社	1931年	赵连琪	爱莲君主演；除传统戏，还擅演《杨乃武与小白菜》《瓜田恨》《枪毙阎瑞生》等新戏
白玉霜班	1932年	李卞氏	白玉霜、安冠英、小白玉霜、喜彩凤等主演；轮流于平津两地演出；北平遭禁后，赴沪演出，与爱莲社合演；常演剧目《玉堂春》《潘金莲》《珍珠衫》《刘公案》《杨乃武与小白菜》《枪毙小桃红》等
郭砚芳班	1937年	郭砚芳	新凤霞在该班学艺，曾与花月仙合作演出
华新评剧社	1939年	不详	新凤霞、花翠霞、辛俊德、小五珠等主演
再兴社	1942年	李卞氏	白玉霜班底，阵容强大，后移至北京
新凤霞班	1943年	新凤霞	新凤霞、刘小楼、小砚生、金香玉等主演，常演《唐伯虎点秋香》《花为媒》《凤还巢》叫座极强
正风剧社	1948年	王玉堂、张福堂、白云峰	新翠霞、六岁红等主演；阵容强大，中华人民共和国成立后擅演现代戏。1956年由私改公，称为国营天津评剧团，1958年组建天津市评剧院
宝坻县评剧团	1956年	国营	新玉霞、爱令君、筱少芳等主演

评剧在天津演出的日益频繁，许多演出经营场所的老板见到有利可图，纷纷为其提供演出场所。例如，天天舞台专门组织了评剧班；升平戏院和繁华戏院改为了专演评剧的戏院。民国十七年（1928），天津《益世报》刊载了天乐戏院的一则启事海报：“本园特约男女名伶百余人，在法租界劝业场六层楼，每日开演评戏，凡有益于社会世道，移风易俗之剧，风雨无阻。园内宽敞，空气流通，座位舒适，戏价低廉，实为津埠空前唯一之评戏剧场地，各界女士盍光临一观。”由这则启事我们可以发现两个问题：其一，评剧在天津的影响力之大，足以可与京剧、梆子等剧种相媲美，甚至大有超过它们的趋势；其二，当时的女性观众已然兴起，甚至规模可观，这也是擅长表现家长里短、儿女情长、世俗伦理的评剧争取她们的有利条件。

四、名角荟萃北京城

冀东与北京具有得天独厚的地缘优势，因此评剧传播到北京是理所当然和顺理成章的。首先进入北京地区演出的是西路评剧，当时称作西路落子，也称为西路蹦蹦。早在清末，大约也就是光绪十九年（1893），部分莲花落艺人来到北京城及周边的房山、顺义、平谷、通州、大兴、门头沟等地进行卖艺演出，乐不够、金叶子、韩九龄、王方、马喜顺、李方、马三等曾在什刹海荷花市场搭席棚演出。胡沙先生在他的《评剧简史》一书中说：“这是第一批农民艺术家带着自己粗犷的蹦蹦艺术，闯进了紫禁城……使京都人民耳目一新。从此西路评剧就在北京扎下了根。”可见，当时的莲花落艺人只能在什刹海荷花市场以及白塔寺、隆福寺、东安市场等地撂地儿或搭棚（也称跑棚）演出，他们当时尚难登大雅之堂。

继乐不够、金叶子等人之后，天津宝坻、蓟县、武清等地的莲花落演员如挑帘红、柳叶红、露水珠、小元宝、白莲藕等一批又一批的演员也联合到一起，来到天子脚下，北京城里卖艺演出，同时在北京郊区的

大兴、顺义、平谷、门头沟等地纷纷成立戏班，莲花落逐步在北京城站住了脚跟，时谓之“北京蹦蹦”。

“北京蹦蹦”获得自己演出的固定场所实际是被当局被迫的结果。当时的民间莲花落艺人为了糊口谋生，走街串巷、撂地儿卖艺，北京当局认为有碍观瞻，影响市容，于是于1923年在先农坛外围坛墙旧址搭建了两个席棚剧场。一个是三合义茶园，坐北朝南；另一个是振兴茶园，坐东朝西。这两个席棚剧场不仅使莲花落艺人的生存有了保障，而且对莲花落的发展和壮大起到了重要作用。然而，时隔不久，北京当局又以“有伤风化”之罪名将莲花落艺人们驱逐，无奈之下，艺人们只好到鼓楼搭建的席棚中演出，但依旧常常遭到当局的干扰和轰赶。如此反复，莲花落戏班为了糊口和生存，就在城里城外周旋，席棚不让搭，就撂地儿演出，最终，莲花落诸多班社终于在天桥一带站稳了脚跟，“陆续有了慧宾、荣华、小桃园、红楼、三合、三和义、振生、小小戏园、德胜轩、三友轩、万盛轩等专演‘落子’（蹦儿戏）的场所”。与此同时，在天桥之外的齐化门来福茶园以及宣武门、东安市场、什刹海荷花市场、月坛、护国寺、隆福寺、土地庙、鼓楼等，都先后设置席棚演出莲花落。莲花落在北京的演出也培养出了一批北京莲花落艺人，如黑妞、小兰舫、瞎兰英、张桂珍、大桂芳、大翠仙等。

20世纪20年代到20世纪30年代，西路评剧逐渐式微，而源于冀东一带的东路评剧则日益名声大噪，终于在1928年由李岐鸿带领天津的敬顺戏社率先闯入了北京，首演于三庆戏院。后来他们又在大栅栏西口小茶园演出。主演有张月婷、李宝珠、李宝翠、李宝玉等，演出剧目主要有《马寡妇开店》《老妈开嗙》《三节烈》《桃花庵》等。此次演出，东路莲花落尚未得到北京观众的认可，由于上座不好，不久便离开了北京，又回到了天津卫。真正打开北京局面，赢得京城百姓认可的是芙蓉花带来的奉天落子。1929年，芙蓉花率领复盛戏社花云舫、花小仙、李小霞、十三妹等主演进关，到北平、天津等地演出，这次演出，不仅阵容强大，而且他们把民间的真枪真刀、梢子棍、七节鞭等兵器搬上舞

台。最终，复盛戏社以其唱作俱佳的演出和别开生面的武打，征服了北京的观众。“芙蓉花原宗金菊花，唱大口落子，具有男旦的传统演唱风格。为适应北京观众，在演唱中逐渐改掉了滦州韵，而且以京韵为行腔基础，开始由大口落子向小口落子的转化。”



奉天落子的代表人物：芙蓉花

评剧在北京产生轰动效应是以评剧名伶白玉霜进军北京为标志的。1929年，白玉霜率领华北剧社在天以及市内的哈尔飞、广德楼等戏园演出了《珍珠衫》《桃花庵》《花魁从良》《马寡妇开店》《双蝴蝶》

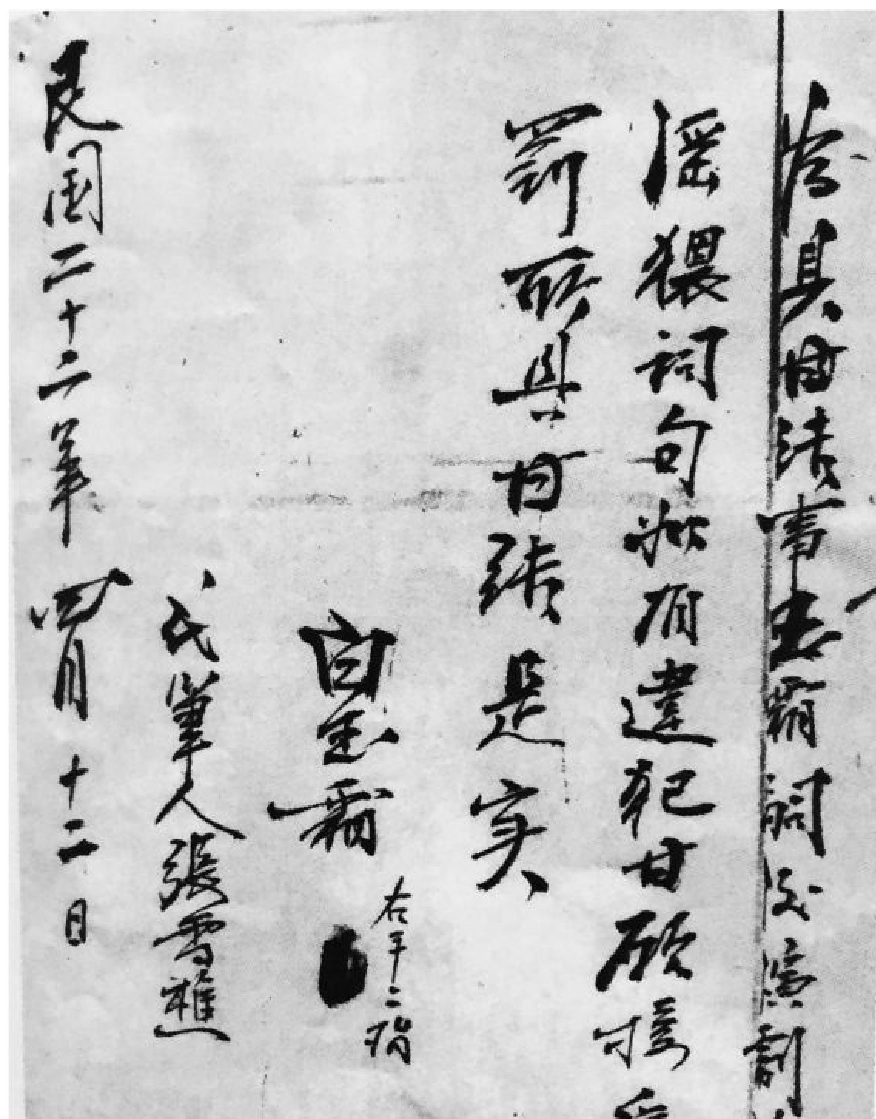
《秦香莲》《拿苍蝇》等经典剧目，赢得北京各界广泛赞誉，产生了轰动效应：

> 古都是国剧京戏的老家，落子闹得再欢，也难登大雅之堂。多少落子戏班只能在城外天桥一隅唱戏，进不得珠市口。落子是强有力的，它竟然一步步吞食着古老的京城，渐渐地有些红角在珠市口的“华北”“民主”唱戏了，甚至到大栅栏里的“庆乐”“三庆”，鲜鱼口内的“华乐园”，也有落子的踪迹。只是越过前门城墙圈入城唱落子，谈何容易！
>
> 白玉霜居然唱进内城，就在这怪名字的园子里立足，而且居然“爆棚”。

足见白玉霜进京演出的风光程度。随后，刘翠霞、李金顺、喜彩莲也先后亮相京城，一时间北京城内可谓评剧名角荟萃，形成了你方唱罢我登场的繁荣场面。尤其是喜采莲率领元顺剧社进入京城后，再次掀起了北京的评剧热。喜采莲元顺剧社所演的剧目主要有《点秋香》《卓文君》《凤还巢》《斩经堂》《十三妹》等，这些剧目多由京剧改编，喜采莲“以评剧通俗易懂、唱腔舒展优美的特点搬演京剧剧目，使观众感到新鲜而亲切”。

谈到评剧在北京的传播这一话题，就不得不谈以驱逐评剧“淫伶”白玉霜为代表的、20世纪30年代北平当局的禁戏运动。1932年11月1日，北平当局正式成立北平市戏曲审查委员会，这是一个专门针对戏曲、曲艺演出的审查机构，其职责实际可延伸到整个娱乐文化演出市场。从客观方面而言，这个机构的成立固然有其合理之处。因为当时以戏曲为代表的娱乐演出的确鱼龙混杂，泥沙俱下，不乏一些低俗色情的成分。但另一方面，也不无对评剧等民间艺术的鄙夷和偏见。据查相关文献，当时遭禁的剧目有《赛金花》《爱欤仇欤》《桃花庵》《绣鞋记》《夜审周紫琴》《拿苍蝇》《女萝村》和《马寡妇开店》等，其中评剧占大多数。1935年2月15日，戏曲审查委员会办事员陈保和递交了一份报告，其中多处言语涉及到了评剧演出“奉天评戏表演及唱词诸多涉及猥亵”，“坤角白玉霜，表情最为猥亵不堪”，特别指出《枪毙驼龙》是一出“奸盗邪淫，四者俱全，应绝对禁演”的剧目。如前文所言，在这次禁戏运动中，评剧名伶白玉霜因演《拿苍蝇》而被驱逐出京是备受关注

的。


具甘结事白玉霜……
淫猥词句如有违犯甘愿……
罚所具甘结是实
白玉霜
右手二指
代笔人张雪樵
民国二十二年四月十二日

白玉霜因主演《拿苍蝇》所具干结（影印件）

《拿苍蝇》讲的是一只苍蝇化作美女迷惑了一个书生，后来天神震怒，将苍蝇精捉住。当时为了迎合观众低俗的审美情趣，白玉霜身穿肉色紧身绒衣，披着薄如蝉翼的纱衣，开合翕动之际，飞眼做出各种媚态，伴随着诡异炫目的灯光，不是引发观众阵阵怪叫和喧哗，甚至还曾有醉汉一时性起，闯上舞台，骚扰演员。为此引发当局关注，封建卫道者更是口诛笔伐，大肆污蔑。1934年1月19日，北平市长袁良对记者发

表讲话："评剧女伶白玉霜等，表演淫戏实在与风化有碍，故昨令公安局将其驱逐出境。"白玉霜无奈之下离开北京，暂去天津演出。对于这桩公案，我们今天看来，白玉霜确有演出"粉戏"的情况，也的确有伤风化，但回到历史现场，这里面又饱含着旧社会民间艺人的辛酸与无奈。他们为了生计，不得不屈从于戏班老板、地痞流氓、官绅商贾的淫威，那些吃人的恶魔们一方面需要玩弄、欣赏艺人们的香艳与色相，另一方面又打着卫道的大旗对她们进行口诛笔伐。《小白玉霜传》中一句话写的恰切："再雯这才体会出当'角儿'的滋味不尽是甜和美，里面埋藏着多少苦辣和辛酸啊！白玉霜背着'风骚'的丑名，自己还曾埋怨她不争气。今天，自己倒想正正派派地唱戏，可哪儿由得了自己啊！外面园子老板要'货'，里面班主要钱……"随着白玉霜被驱逐出北京，评剧在北京逐步悄无声息，直到中华人民共和国成立前夕，评剧在北京才又迎来了新的生机。

中华人民共和国成立后，评剧艺术在首都北京也随之获得了新的生机和发展。广大评剧艺人以满腔的热情投入到戏曲改革之中，主动停演了一些宣传封建迷信、色情、凶杀的旧剧目。为了配合中华人民共和国成立初期镇压反革命、抗美援朝、取缔妓院、颁布新婚姻法等政治运动，广大评剧编演员编演了诸如《刘巧儿》《夺印》《金沙江畔》《小女婿》《向阳商店》等现代戏，以评剧艺术的形式及时表现了当时火热的现实生活，宣传了党的方针政策。此时的评剧艺术家尤以小白玉霜、新凤霞、喜采莲、魏荣元、马泰、李忆兰、花月仙、花淑兰、赵丽蓉、席宝昆等为代表。在1952年第一届全国戏曲观摩大会上，评剧《小女婿》《女教师》以及评剧演员新凤霞、韩少云、李忆兰均获得荣誉，榜上有名。20世纪50年代北京城的评剧演出可用"火爆"二字来形容，请看吴雅山先生在《当代北京评剧史话》一书中的描述：

> 20世纪五六十年代是评剧历史上最为辉煌的时期，可说是精品佳作不断涌现，演出火爆京城。当时大众剧场演出新作《金沙江醉》、小白玉霜、新凤霞、马泰、张德福、魏荣元、席宝昆、陈少舫等名角联袂出演，迷倒了京城大批评剧迷。演出前人们头天晚上就抱着被子在大众剧场门口排队，为的就是第二天能买上一张评剧票。

当年新凤霞的《刘巧儿》、小白玉霜的《秦香莲》、魏荣元的“与射马打坐开封堂上”和马泰的“水乡三月风光好”，北京城大街小巷的老百姓都会哼唱，电匣子里只要播放评剧就永远开着。特别是评剧《小女婿》被小白玉霜在北京搬演后立即引起轰动，并出现“两多现象”：一是进剧场看评剧的人多了，再有就是听广播的人多了。特别是小白玉霜在《小女婿》中的两段著名唱段，“鸟入林，鸡上窝”，一张嘴观众就鼓掌；再一段“我十九他十一”，唱得清脆流畅，朗朗上口，观众特别喜欢。

同时还引用了评剧艺术家马泰的一位观众描述购买戏票的场景：

那会儿，大众剧场的演出火爆在前。新戏上演，观众半夜排队，上午不到十点，戏票抢购一空。当时大众剧场正上演《金沙江畔》，小白玉霜、新凤霞、马泰、张德福、魏荣元、席宝昆、陈少舫等名角联袂演出，戏票十分不好买。于是我倒休，半夜起床借同事的自行车骑到前门外鲜鱼口里的大众剧场，排队熬到天亮才买到票。

1950年9月，小白玉霜的“再雯社”和喜彩莲的“莲社”合并，正式成立了新中华评剧工作团。稍后，新中华评剧团又与以新凤霞为团长的解放军总政治部评剧团合并，更名为中国评剧团，1955年更名为中国评剧院。三年后，以李忆兰、花月仙、袁风霞为主演的民营公助北京市评剧团也并入了中国评剧院。从此，一个人才济济、风貌全新的国家级评剧院团诞生了。随后，中国评剧院这个评剧的“国家队”开始对已有的评剧艺术进行全方位的革新和改造，特别是在舞台美术、音乐和唱腔等进行了大胆的革新，使得评剧艺术在中华人民共和国焕发出前所未有的艺术生命力。

五、评剧冲进上海滩

据胡沙《评剧简史》记载，评剧最早传播到上海可追溯到民国元年（1912），以挑帘红为主的西路评剧在申城演出了《双红灯》《杨二舍化缘》等剧目，不久北归。如今见诸报刊的评剧最早在上海演出的史料，是民国五年（1916）7月10日《申报》刊发的一份戏目介绍，由唐山蹦蹦戏社在大世界游乐场演出《王少安赶船》《因果美报》《杨三姐告状》等剧目，演员主要有筱如意、筱彩凤、筱麻红等，但是影响不大。

评剧大规模进入上海演出并产生轰动是在九一八事变之后。民国二十四年（1935）首先来到申城演出的是以朱宝霞、朱紫霞、花迎春为主演的双霞评剧社。当年1月26日的《申报》戏单广告上首次出现了“评剧”称谓，双霞社在河北歌剧院、大新戏院、荣金戏院、皇后戏院等处演出了《美凤楼》《金不换》《李香莲卖画》《白金哥私访》《双招亲》等剧目，产生了一定反响，《申报》称赞他们“开沪上游艺界之新纪录，是华北歌剧界之急先锋”。同年，爱莲君也带领爱莲社来到上海，在河北歌剧院演出了《春秋素烈》《杜十娘》《小过年》《庚娘传》《妻党同恶报》等剧目。

评剧在上海真正产生轰动效应是白玉霜的到来。1934年，白玉霜因演出《拿苍蝇》被当局禁演并驱逐出北平。1935年应邀带领李家班的安冠英、小白玉霜等人到上海天蟾舞台演出，就是在上海，白玉霜结识了著名戏剧家田汉、欧阳予倩和洪深等人。在这些知识分子的帮助下，使得白玉霜的评剧表演艺术达到了顶峰。白玉霜先与钰灵芝、爱莲君三班联合演出《德教双金》《周子琴》《双蝴蝶》《苏小小》等剧目，为适应南方观众的审美需求，白玉霜把蹦蹦戏里的唐山方言土语改为了普通话，同时将“蹦蹦”改名为“评剧”。1936年初，白玉霜与著名京剧演员赵如泉在天蟾舞台“京剧、评剧两下锅”合演欧阳予倩专门为她创作的《潘金莲》，白玉霜在剧中饰演潘金莲，她扮相清俊、风流婉转、目似春波、含情脉脉，表演精湛，唱腔婉转迂回，轰动一时。接着，白玉霜又与小白玉霜、钰灵芝、赛灵芝、李桂琴等合作，演出了《河东狮吼》《阎婆惜》《反倭袍》《杜十娘》《西厢记》《武则天》《风流皇后》等剧目，尤其是她的《马寡妇开店》在当时的上海被不少剧种移植改编，为此，她被誉为“评剧皇后”。

新戏老戏穿插演，场场满座，使观众折服，凭借其独特的韵味唱腔轰动上海滩，誉满申城。这引起了安娥、赵景深、阿英等戏剧家、文学家等进步文化界人士的关注和赞许，比如阿英专门撰文指出：“蹦蹦到了白玉霜在上海演《潘金莲》《玉堂春》，已经不是蹦蹦的原来形式，

而有了不少改革，这是实在的。白玉霜的大部新戏，是更加京剧化。”还有人惊呼：“这是清末民初诞生于唐山滦县一带的地方剧种，三十余年光景，居然土疙瘩成精，它那平易而有动听的唱腔流播整个华北、东北地区，在京津两地稳健地站住了脚跟《》白玉霜居然唱进了内城，就在这怪名字的园子里立足，而且居然‘爆棚’。”白玉霜在上海站住了脚，评剧这个北方剧种在江南就流传开了，应该说评剧发展成为今天这样一个全国性的大剧种，白玉霜是功不可没的。

白玉霜在上海更为轰动的事件是主演电影《海棠红》。这是一部首次被搬上银幕的反映评剧艺术和评剧艺人生活的电影，这部电影是由欧阳予倩亲自为白玉霜创作的一部评剧，由明星电影公司拍摄录制。明星阵容强大。

电影讲述的是评剧艺人海棠红凄惨的人生经历。她演技精湛，备受观众追捧，但生活境遇十分悲惨。海棠红的悲惨境遇，使白玉霜与她同病相怜，所以白玉霜表演得真实感人；再加上戏剧家欧阳予倩先生为她量身打造的唱词极具魅力，所以她的演出轰动了全国。同时，这个阶段也是白玉霜艺术生涯中的鼎盛时期。



韩燕2019年4月摄于成兆才纪念馆

这期间，除白玉霜外，还有不少评剧艺人赴沪演出。1935年12月，以芙蓉花、花小仙为主演的班社到上海恩派戏院、新世界大戏院等演出；以张彩兰、雅丽君、花艳琴等为主演的班社到大世界戏院演出。1936年，喜采莲、李小舫等来到上海演出，戏剧家欧阳予倩为她便写了《人面桃花》，声望日益提高。当时的报刊盛赞道：“评戏，民国十六年开始见起色，迄今势力雄厚，凌驾京戏之上，且所号召顾客皆中下级人士及妇孺辈。最近几经改善，如莲剧团等，亦能供上级人士赏识，于是，不许登台的评戏，遂得扬眉吐气，今日在戏剧界，有稳固之地位也。”此时在上海活动的主要班社列表如下：

名称	主演	演出主要场所
李家班	白玉霜、小白玉霜等	天蟾舞台等
平津评剧团	筱银凤、筱玉凤、筱桂凤	月宫戏院
华北评剧团	钰灵芝、赛灵芝等	先施乐园
双林评剧团	王宝兰、华丽仙	新新花园

正是由于白玉霜等一辈辈评剧艺术家的艰辛开拓，才使得诞生于北方乡土民间、名不见经传的评剧走向了十里洋场的上海滩，赢得了江南观众的青睐与赞叹，极大提升了评剧艺术的影响力。王林在《评戏在天津发展简史》这本书中有如下一段话：

> 天津评戏女艺人在上海长期演出，影响日益扩大，越演越红，不仅轰动了上海，而影响了江南和西南。当时在上海的许多京剧演员，也无法与之抗衡，就连从北京应邀到上海去演出的名角也是一样，像梅兰芳，马连良那样权威性的人物，一个合同最多也只能订四十天，再演久了就得拿出新戏给观众看。梅兰芳就专为上海观众排过《太真外传》（《太真外传》1926年共编写四个本子），也是成本戏，还用了新的布景。然而，天津评戏演员朱宝霞、爱莲君、白玉霜，喜彩莲、芙蓉花、钰灵芝等人，连续演出几个月，甚至半年，上座率仍不衰，迫使京剧演员主动与评戏演员合作演出，来维持 生活。

除去北京、上海等大都市，评剧在九一八事变之后还流传到了陕西的西安、山西的运城、湖北的武汉，以及河北的张家口、内蒙等地，几乎流布了大半个中国，堪称全国性的大剧种，这下蹦蹦戏这块“土疙瘩”真的“成精了”！

第二节 评剧唱进了中南海

评剧不仅唱红了北京、天津、上海乃至大半个中国，而且还唱进了中南海，得到了党和国家领导人的赞誉，这对于一个地方戏剧种而言是无限的荣耀，也是其巨大艺术魅力的体现，因此笔者单独开辟专节来进行阐述。

一、“三天不喝茶，不能不看新凤霞”

“三天不喝茶，不能不看新凤霞。”这是周恩来总理对评剧新派创始人新凤霞的赞誉，这个评价可以说是相当高的了。1950年春节期间，中国评剧院应邀前往中南海为毛泽东、周恩来等党和国家领导人演出评剧现代戏《刘巧儿》，主演是新凤霞。作为青年演员的新凤霞，这是她头一次给党和国家领导人演出，心情十分紧张。第一场《窑洞纺线》，大幕拉开之后，展现的是陕北窑洞的情景，主人公刘巧儿正坐在窑洞炕上纺线，灯光打在窑洞中间十分通亮。音乐大过门想起，新凤霞要唱：“巧儿我生来手儿勤，织布纺线都认真……”不料台下响起一阵掌声，新凤霞被吓了一跳，居然紧张地忘了词，只能有调没词的哼下来了。不过很快就进入了状态。演出十分成功，散戏后，新凤霞正要卸妆，主持演出的负责人钟灵来通知首长要接见她。新凤霞既激动，又紧张，不过当见到毛主席、周总理那样的和蔼可亲、平易近人，她的紧张就消失了。毛主席说：“唱得不错。好听，可是一开场几句听不清楚。”周恩来还表扬说：“不错，很好。在北京舞台上看到了延安的窑洞十分亲切。”接着，周恩来亲切耐心地问新凤霞：“你会纺线吗？”她摇摇头说：“不会，也没有看见过纺线。”周恩来热情地比画着做出一手摇

纺线车，一手送线，一高一低地纺线的样子。朱德指着周恩来说：“总理可是纺线的能手呢！哈哈。”周恩来还亲自给新凤霞做示范：“上了线才能摇起纺车来。你手里拿着棉花不上线，老摇纺车不对……”“你身子不动，手老摇，哪里是纺线啊？”从此新凤霞知道了左手上线，右手摇纺车，这对她的舞台表演是很有启发的。这次接见，给新凤霞留下很深的印象。她在回忆录里说：“我们的中央领导同志这样平易近人，三十年过去了，至今如在眼前。”

1965年，新凤霞在中南海小礼堂为党和国家领导人和越南总理范文同主演越南题材的新编评剧《阮文追》。这出戏讲述的是越南抗美英雄阮文追的英雄事迹，剧本以十四行诗的形式写成，充满了诗情画意和战斗的革命激情，在剧中新凤霞饰演潘氏娟。新凤霞利用自己真头发造型，采用跪搓步翻身，表现出潘氏娟坚贞不屈的性格。她在自己的回忆录《我演现代戏的点滴体会》中写道：“《阮文追》中潘氏娟追赶阮文，追时的跪步、搓步、甩发、翻身等，都是程式动作的熔化运用，使人物丰富了。戏曲不是话剧加唱，话剧是真实的，戏曲是虚拟的动作。”在这出戏里，新凤霞还创作了轻板、散板唱段。散戏后，周恩来和范文同上台接见演员，范文同高兴地称赞道说：“你们演越南戏，演得比越南演员还好。”周恩来说：“新凤霞演中国的刘巧儿、朝鲜的春香、越南的潘氏娟，都有创新。这次又上一层楼，特别是用头发创造的形象更显出人物的个性、东方女性的美和坚贞。希望再看新凤霞创造的更多坚贞的女性形象。”这出戏，周总理共看了两次，不断盛赞这出戏是：“评剧当时最高水平的演出。”

二、小白玉霜“见到了毛主席”

白派评剧第二代最杰出的传人小白玉霜一生中最难忘是事情是见到了毛主席，这既是她个人的荣耀，也是评剧艺术得到党和国家领导人关注、关怀与肯定的表现，是一个剧种发展到一定程度的外在显现。

1951年10月19日晚上，小白玉霜突然接到一封邀请信，信封上赫然印着“中国人民政治协商会议”十个鲜红的大字，这是邀请小白玉霜参加全国人民政治协商会议的通知。列席这次政协会议的全国文艺界代表一共不过30人，而戏剧界的只有京剧大师程砚秋、越剧名家范瑞娟和唱评戏的小白玉霜三个人。可见党和政府对评剧艺术是十分重视的，这是旧社会成兆才、白玉霜等为代表的老一代评剧艺人做梦都难以想到的！突如其来的惊喜使这位饱受旧社会欺凌的民间艺人激动不已，难以置信。张慧、曹其敏在《小白玉霜传》里有两段体现小白玉霜心情的文字，我们权且摘录如下：

> 政协是毛主席、周总理等国家领导人和各界名流商量国家大事的地方，我一个唱评戏的也能参加《我凭什么》我有什么资格？再雯突然感到一阵愧悔，竟伏在床上痛哭起来。她想到了自己在戒烟问题上发生过反复，也曾与喜采莲争过牌位，使过性子，许多不尽如人意的事涌上心，恨不得打自己几个耳光，她真希望时光能倒转回去，一切从头重来……再雯在惊喜、悔愧和希望中度过了一个不眠之夜。

更让小白玉霜激动的是竟然得到了毛主席的接待和问候！会议结束后，小白玉霜得到了一张宝贵的照片，毛主席和她握手的合影，她把这张合影视作生命一般的宝贵。这次终生难以忘却的记忆鼓舞着小白玉霜为了党和人民的评剧事业不懈奋斗，勇往直前。

评剧，由撂地卖艺、备受欺凌的民间说唱艺术逐步发展成为仅次于京剧的全国第二大剧种，并且唱进了中南海，得到了党和国家最高领导人的肯定与赞誉，离不开成兆才、任连会、月明珠、倪俊声、李金顺、金开芳、白玉霜、喜采莲、刘翠霞、爱莲君、花莲舫等评剧创始人的筚路蓝缕奠基之功，也离不开小白玉霜、新凤霞、芙蓉花、魏荣元、马泰、席宝昆、赵丽蓉、花淑兰、筱俊亭等一代代评剧艺术家的不懈努力，这一串串响亮的名字将永载评剧史册，垂范千秋！

第三节 文人染指乡土市井艺术

任何民族的文化都是由上、下两个层面构成的，上层文化属于精英文化，是知识阶层的文化，是处于统治地位话语权的文化；下层文化是社会底层的、民间的、平民化的、市井化、大众化的文化。美国人类学家罗伯特？雷德菲尔德（ Robert Redfield）提出了著名的“大传统”（greattradtion）和“小传统”（ littletradtion）概念。他所谓的“大传统”指的就是占统治地位话语权的精英文化或文人文化，尤其是都市文明的文化模式；“小传统”指的则是民间的、乡土的、基层的或市井层面的文化。“在世界上，只要有国家，就会有民间。只要有民间，几乎就都有民间文学。”作为民间文学艺术的评剧自从其产生伊始，就与文人结下了不解之缘，受到了其或隐或现、或大或小的影响。

一、成兆才身边的旧文人

旧文人“金秀才”

成兆才被誉为民间戏圣，他从艺的一生见证而且参与了评剧由莲花落孕育到形成以至发展的全程，故此，成兆才堪称一部评剧形成史。成兆才对评剧的巨大贡献其实是与金秀才、陈继昌、任连会等旧文人大有关联的。

金秀才对成兆才的影响带有奠基意义。这位金先生既非评剧艺人，与成兆才也非师生关系，他是一位村里有钱人家请来的一位私塾先生。成兆才的学问是从这位金秀才那里“偷来”的。在旧社会，贫寒出身的成兆才想要上学读书根本就是幻想，十二三岁的年纪便过早地承担起了养

家糊口的重担，靠给地主放猪、打杂、扛大活儿补贴家用。然而，成兆才是个有心人。18岁那年，村里为富家子弟办了个私塾，取名“古槐堂”，请了位远近闻名的私塾先生金秀才开馆教书，他便经常找机会隔着窗户去偷学，这下可大开眼界了。他偷学老师写大字，偷听先生讲《百家姓》《千字文》，尤其是对这位金先生讲的《隋唐英雄传》《今古传奇》《聊斋志异》《三国演义》《红楼梦》《西游记》《水浒传》更是听得如醉如狂。“蒋兴哥巧遇珍珠衫”“杜十娘怒沉百宝箱”“卖油郎独占花魁”“张王巧配花为媒”“吕奉先小晏戏貂蝉”“宋公明乌龙院坐楼杀妻”“武二郎报兄仇怒杀潘金莲”那一个个曲折动人的故事，那一个个鲜活生动的艺术形象深深地镌刻在了成兆才的心灵深处，成为了他今后改编、移植和创作评剧剧本极为重要的素材库和百宝箱。

乐亭大鼓名家“陈活埋”

对成兆才产生较大影响的还有一位乐亭大鼓民间艺人陈继昌。陈继昌（1859—1915），字丰盛，一名德俊，绰号陈活埋，师从乐亭大鼓创始人温荣。陈继昌自幼聪明过人，才华横溢，他不同于一般的民间艺人，而是才学很高，且精通音律，还曾考中过秀才，并写一手好字，堪称学者型的民间艺术家。陈继昌不顾世俗的偏见和社会、家庭的压力，毅然放弃仕途经济转而投身于民间曲艺和戏曲领域，“混迹”到世人眼中的“下九流”队伍中，据说此举曾气得他舅父扬言要“活埋”他，故有“陈活埋”之绰号。封建家庭的淫威和世俗的偏见根本奈何不了他，陈继昌离家出走，毅然拜在了乐亭大鼓民间艺人“温铁板”（温荣）的门下，成为乐亭大鼓的一代宗师。

陈继昌成名后并不满足于现状，而是悉心研究戏曲、曲艺，从南昆到北弋，从东柳到西梆乃至民间各种俚歌、散曲之类，都有相当的研究。陈继昌凭借着自己的艺术天赋和坚忍不拔的努力，创造了乐亭大鼓的四平调、满起程、十字紧、凄凉调、写状词、撤单程、蚂蚱蹬腿、大悲掉、昆曲尾子等十几个曲调，成为了乐亭大鼓由曲牌体向板腔变化体

发展的最重要的奠基人。不仅如此，陈继昌的文学造诣很深，先后创作、编写了《拷打红娘》《吕蒙正赶斋》《十问十答》《凤仪亭》《隋炀帝下扬州》等许多被誉为“字字珠玉、句句珍宝”经典鼓词。

成兆才比陈继昌小15岁，然而两人堪称忘年交，是对艺术的执着与热爱把两个人联接在了一起。成兆才深深地被陈继昌的学识与见识所折服，陈继昌也把成兆才当作知己，不仅向他传授曲艺、戏曲的表演经验，而且还把自己亲自编写、创作的乐亭大鼓诸如《玉堂春》《拷红》《探晴雯》等曲目倾囊相赠，成兆才如饥似渴的吸收着其中的养分。这些大鼓书的曲目取材十分广泛，《三国演义》《隋唐演义》《薛家将》《杨家将》《呼家将》《岳飞传》《水浒传》《西游记》《今古奇观》《红楼梦》《西厢记》等无所不包，这极大地开阔了成兆才的眼界，为他改编、整理评剧剧目准备了宝贵的素材基础。

杜盛兰在《成兆才传》写下了如下一段文字：

> 一天，陈继昌自豪地同成兆才讲起了他在汀流河为刘家说书发明“趟水”（就是演员记一个故事梗概，临时即兴演出，俗语也叫“跑梁子”“水口儿活”）的故事：“短书段儿唱几天后，刘家要我演唱《儿女英雄传》这部长书。当时这部书的说唱脚本还没有问世，我只好郑重地对东家说，‘三天以后吧！’这三天内，我粗略地把这本书浏览了一遍，第四天便开始演唱。因不是准纲准词，我倒没有什么拘束，头脑中只记故事的大概，临场发挥还不错，也没出现大的纰漏。不想竟开创了说书按故事梗概跑梁子的先河，真是无意插柳柳成荫啊！歪打正着、歪打正着啊！”成兆才仰慕地点点头说：“您老凭的是深厚的文化艺术功底，这件事若是放在别人身上，就是做梦也不敢 想啊！”

这虽然是一段带有文学色彩的传记文字，但是艺术地再现了陈继昌对成兆才先生的艺术影响。

了不起的“任先生”

与成兆才交往的旧文人中对其影响最深、对评剧发展贡献最大的是任连会先生。

任连会生于咸丰元年（1851），幼时家道殷实，上过几年私塾，自幼聪慧过人，涉猎广泛，熟读四书五经，尤其酷爱小说、戏曲等通俗

文学，对评书、大鼓、莲花落唱本、皮影戏、河北梆子、京剧等民间艺术无所不通，堪称满腹经纶的饱学之士。任连会十四五岁时，因唱演俱佳成为当地有名的秧歌角。他广交民间戏曲艺人，很早就与本村的秀才同样是戏曲、曲艺的爱好者张大全、胡梦雄交往深厚，经常在一起切磋戏文唱曲，编写莲花落唱词。“任连会来崔家班以前，曾经尝试着对落子进行改革。他和本村的张秀才、胡秀才一起，把对口落子《小姑不贤》《朱买臣休妻》《双锁山》《王汉歧做败》《冯奎卖妻》《马前泼水》《王二姐思夫》《借女吊孝》《刘云打母》等改为小拆出剧目。所以，任连会是名副其实的小拆出戏的奠基人。”青年时期的任连会还曾做过乡村教师，且精通岐黄之术。不久，家道中落，任会连看清了人情冷暖，世态炎凉，开始全身心投入到民间艺术的演出和创作革新当中去了。1900年，任连会带着长子任善庆加入乐亭县崔家的双发合班，就是在这个戏班里，他与成兆才成为了志同道合的朋友，他们一同为评剧艺术的形成与发展做出了很大的贡献。

成兆才十分尊重这位任先生，时常与他聊天，向他请教艺术实践中理论。任连会精通音韵学，这对成兆才的启发尤其的大。通过任先生的讲解，成兆才懂得了皮影戏里的“辙”的内涵。乐亭皮影里有十三道大辙和两个儿化韵的小辙，这与乐亭大鼓里的辙口是一致的，为了更好地理解这十三道大辙，任连会还把乐亭大鼓里的一段《六十五位古人名》鼓词借给成兆才看。至今乐亭大鼓里还有这段精彩的唱段：

正月里来正月正，

刘伯温修下北京城，

能掐会算苗光义，

未卜先知李淳风。

诸葛亮草船去借箭，

斩将封神姜太公。

二月里来草芽发，

三贬寒江樊梨花。

大刀太太王怀女，

替夫挂印葛红霞。

穆桂英大破天门阵，

刘金定报号四门杀。

三月里桃花放开，

吕蒙正无时赶过斋。

寻茶讨饭的崔文瑞，

提笔卖文高秀才。

苏秦不遇回家转，

买臣无食打过干柴。

四月里梨花香，

镇守三关杨六郎。

白马银枪高士继，

日收双妻小罗章。

周瑜本是东吴将，

狄青盗宝娶双阳。

五月里来端阳节，

刘备幼时打草鞋，

推车卖伞柴王主，

贩卖酸梅洪武爷。

吃粮当兵宋太祖，

平贵乞食在长街。

六月里来三伏暑，

王道拿妖捉黑狐。

法海捉妖金山寺，

包公捉妖五鼠除。

计小唐捉妖收五鬼，

张天师捉妖破五毒。

七月里来七月七，

秦琼全凭箭良知。

九里山前韩元帅，

临潼斗宝伍子胥。

马超一怒西凉反，

黄飞虎反出朝歌到西岐。

八月里来是中秋，

李三娘磨坊泪交流。

刘迎春等夫十二载，

王三姐挖菜盼夫十八秋。

吃斋行善黄氏女，

孟姜女哭倒万里长城头。

九月里来小燕归，

大闹江州叫李逵。

敬德监工大佛寺，

大喊三声猛张飞。

私自打擂呼延庆，

杨七郎归位乱箭摧。

十月里来小阳春，

卖竹耙子程咬金。

罗开道潼关磕过铁棍，

红袍都督盖苏文。

徐达本是青脸将，

反五关伐残唐名叫朱温。

十一月里来雪花飘，

赵匡胤全凭盘龙棍一条。

大刀关胜英勇无匹，

吴汉杀妻保汉朝。

久创绿林王君克，

孟良盗骨昊天塔烧。

十二月内整一年，

金眼毛遂盗仙丹。

紫金章又把混阳闹，

魏王大闹御花园。

南唐报号叫冯顺，

窦金虎报号锁阳关。

十三个月一年多，

薛礼救驾淤泥河。

李梦雄救驾全林寺，

赵云救驾长坂坡。

养由基清河桥前救过驾，

陈琳救驾双抱盒。

言不尽的十三个月，

十三道大辙说得明白。

唱到此处八十句整，

六十五人名在其中搁。

任连会借助这段鼓词向成兆才详尽地讲解了有关辙口的音韵知识。此外，任连会还送给了成兆才一本《康熙字典》，教会了他查阅字典点的方法，这使得目不识丁的成兆才学会了认字，掌握了“横一、垂二、三点捺，叉四叉，五方块六，角七角八小是九，点儿下有横变零头”这段口诀。这些都为成兆才今后的评剧剧本创作提供了技术层面的支持。

作为旧社会的文人，任连会除去直接影响成兆才的评剧艺术之外，他对评剧形成与发展的贡献还主要体现在改编、整理剧本；组建与管理评剧班社；培养评剧演员以及革新莲花落唱腔等方面。

在改编整理剧本，比如杜盛兰在《成兆才传》中较详细地记载了任连会协助成兆才将鼓词《马寡妇开店》改编、整理“拆出”唱段儿的过程，成兆才先是把鼓词中的唱段给任连会看：

迈步来到窗棂外，

手扶窗台舔破窗户。

使了个木匠吊线往里瞅，呀！

好一个俏皮的郎君盖世无。

不亚如潘安赛宋玉，

三国的吕布又复出。

端着那个茶盏喝茶水，

恨死个人奴家看他他不看奴。

有心进屋说句话，

怎奈面又不相熟。

思想多时有有有，

开言有语叫师傅：

“方才来的那位客，

倒不如将人家让到后客屋。

前店里人多事杂无处坐，

搅闹人家公子怎么读书。”

任连会看后，两个人开始商量，把鼓词改编成了拆出的评剧唱段：

马寡妇（唱）：来了佳人马寡妇，

听前店声音响亮何人讲话，

又是马咧又是书，

来到窗棂以外止住步，

二足站稳舔破窗户。

斜身留目往里看，

有两个男子甚对付。

一个坐着一个站立，

看光景好像是一主一奴。

那个坐着的年纪不过二十二三岁，

那个站着的十四岁可多十六不足。

那个坐着的右手端着一个小哇小茶碗，

左手拿着一呀一本书。

只见他天庭饱满多么主贵，

地阁方圆盖世无。

脸儿似粉又白又嫩，

两道弯眉大大眼珠。

目不斜视把书看，

端端正正雅又儒。

一定是个斯文客，

再就是赶考的举子奔京都。

这个人的相貌长得好，

可稀罕死人了爱死奴。

又见他好似终南山上的韩湘子，

不亚如三国吕布又重出，

叫我越看我越爱看，

可恨死人啦：

奴家看他，

他怎么不看奴。

有心进门说句话，

又想这新来乍到的面不熟。

心烦意乱倒退几步，

开言有语叫声厨房大师傅。

你看前店里人多又吵闹，

搅闹的那位客爷怎么读书？

不如将他请到后客所，

在那里用功也雅儒。

……

很明显，经过改编，这段唱便由第三人称叙事的曲艺变成了以代言体演故事的戏曲样式了，且人物形象较之鼓词也更为生动和丰富了。除此以外，任连会还协助成兆才改编整理了《老妈开嗙》《告扇子》《刘翠萍哭井》《刘公案》《冯奎卖妻》《六月雪》《秦雪梅吊孝》《刘伶醉酒》《大劈棺》《鬼扯腿》等剧目。

组建与管理评剧班社主要体现在1908年，任连会与成兆才、金菊

花、张化文等在滦州吴家坨（今属滦县）对莲花落进行的改良，把拆出的莲花落过渡到戏曲演出的剧目，1909年成立庆春班，以“平腔梆子戏”的名义打开永平府禁地。同年4月，唐山永盛茶园开业，随庆春班入唐山演出。这部分前文已有讨论，此处不再赘述。

任连会还协助成兆才改革和创新唱腔调式和板式，他们吸收了金鸽子班的经验与教训，有机吸收了河北梆子、京剧、皮影以及乐亭大鼓等姊妹艺术的调式与板式，并进行革新。同时，还聘请了河北梆子、京剧等大剧种的演员进行教学和示范表演。为了适应大剧种行当众多的、唱腔丰富的特点，任连会的儿子任庆善还带领大家进行乐器上的改革，篇幅有限，此处同样不再赘述。



焦梓垚2019年4月摄于滦南成兆才纪念馆

任连会还培养了一大批评剧演员，其中不乏对评剧发展具有重大贡献的艺术家。比如早期的评剧创始人、艺名唤作“金菊花”的杜知义，既是他的高足，又是他的义子。金菊花曾开创评剧里的大悲调、小悲调和十三咳等经典的、极富剧种特色唱腔。

二、新文化知识精英染指评剧艺术

以《新青年》为阵地，伴随着新文化运动和五四运动成长起来了一批迥异于旧文人的知识精英阶层，他们以陈独秀、鲁迅、胡适、周作人、刘半农、傅斯年、张谬子（张厚载）、欧阳予倩、田汉等为代表。一方面，他们受到了大力提倡民主、自由、科学的西方文艺思潮的影响；另一方面，肌体里又流淌着民族传统文艺思想的血脉。就在20世纪头两个十年，他们对已经为主的、自然也包括评剧在内传统戏曲艺术展开了激烈的论争。

激烈的论争

反对者如胡适在《文学进化观念与戏剧改良》中将传统戏曲视为“遗形物”“形式虽存，作用已失；本可废去，总没废去”“前一时代留下的许多无用的纪念品”。刘半农更是语带嘲讽地把传统戏曲的脸谱称为“阳秋笔法”，他说：“脸而有谱，且又一定，实在觉得离奇得很，若云‘寓隐褒贬’，则尤为可笑。朱熹做《纲目》学孔老爹的笔削《春秋》，已为通人所讥讪。旧戏索性把这种‘《阳秋》笔法’画到脸上来了，这真和……李家马坊烙圆印于马蹄一样的办法。哈哈！此即所谓中国旧戏之‘真精神’乎？”刘半农则在？我之文学改良？一文中主张将中国传统戏曲里的“一人独唱，二人对唱，二人对打，多人乱打（中国文戏、武戏之品制，不外此16字）与一切‘报名’‘唱引’‘绕场上下’‘摆队相迎’‘兵卒绕场’‘大小起霸’这种恶腔死套均当一扫而空”。观点更为激进和偏激的是傅斯年，他自称对于中国固有的音乐和歌曲是门外汉，他在《戏曲改良各面观》等文章中将宋元以来的中国戏剧污蔑为“百衲体”，认为“中国戏剧，全以不近人情为贵，近于人情，反说无味……在西洋戏剧是人类精神的表现，在中国是非人类精神的表现”。总之，这些新文化知识精英无非就是主张全盘废除中国传统戏曲，代之以西洋戏剧，也就是文明戏，这也是新文化运动中戏曲批判的核心。应当说，以傅斯年、胡适等为代表的激进派诚如他们自己所言，确实是中国传统戏曲的“门外汉”，他们机械地套用西方文艺理论去解读中国传统戏曲，自然

得出的结论是荒谬的，然而他们却对中国传统艺术造成了极大的伤害，“此后传统的批判转为批判的传统，西方戏剧观相当长一段时间成为考量戏曲的准绳”。

支持传统戏曲的以张謬子（张厚载）、马二先生（冯叔鸾）和欧阳予倩等为代表。首先针对反对派发难的是北京大学年轻的学生张謬子，他认为：“中国戏，向来是抽象的，不是具体的。六书有会意的一种，会意是‘指而可识’的。中国旧戏描写一切事情和物件，也就是‘指而可识’的方法。譬如一拿马鞭子，一跨腿，就是上马……要晓得真的东西，世界上多着呢。哪里能都搬到戏台上去，而且何必要搬到戏台上去呢？一搬到戏台上去，反而索然无味了。”在这里，张謬子很深刻意识到了中国美学中“虚实相生”这一重要的范畴，认识到了传统戏曲与书画等传统艺术一样，都遵循着“竖画三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迴”这一虚拟的特性。他指出中国传统戏曲这种观演关系是“最经济的办法”。

在新文化运动关于中国传统戏曲论争中的知识精英当中，真正的内行当属欧阳予倩先生。欧阳予倩不但是学识渊深的知识界精英，而且还是和梅兰芳先生齐名的京剧演员，是真正的行家里手。一方面，欧阳予倩认识到了中国传统戏曲确实存在着局限性，但完全可通过改良而保存下来；另一方面，欧阳予倩通过编写剧本、舞台演出等实践去身体力行，建设传统戏曲。他指出戏曲改良有两条途径：其一是“组织关于戏剧的文字”，也就是改编、整理、创作剧本、撰写戏剧评论以及建设戏曲理论；其二是“养成演剧之人才”，也就是通过开办戏曲教育的新式学校来培养演员，“课程于戏剧及技艺之外，宜注重常识，及世界之变迁”。

欧阳予倩一方面在建设着传统戏曲的理论，另一方面还身体力行的进行京剧、评剧等剧本的创作，同时还粉墨登场，进行艺术实践。在评剧方面，最值得一提的就是欧阳予倩对白玉霜上海演出的大力支持。欧

阳予倩对白玉霜主演的《潘金莲》重新编导，而且亲自指导，充当了评剧里的导演角色。《潘金莲》演出大获成功之后，欧阳予倩又专门为白玉霜量身打造了反映旧社会艺人悲惨命运的《海棠红》，并且推荐到明星电影公司拍摄成为评剧电影，对此，前文已有介绍，此处不再赘述。继而，欧阳予倩为白玉霜将京剧《玉堂春》移植改编为评剧《玉堂春》，至今这出戏还是评剧白派的经典代表剧目。

在上海，欧阳予倩还与评剧名家喜采莲有过一段交往。据说喜采莲上演了欧阳予倩的剧本《人面桃花》，并且对剧本进行了改动，一直不敢邀请欧阳先生前来观看，不料欧阳予倩携夫人不请自到，两次到剧场观摩喜采莲的演出，而且还热情邀请喜采莲到自己家中做客，并且当着京剧名家之面，收喜采莲为徒，并且亲自为她加工、整理、重排了《人面桃花》。经过欧阳予倩的改编整理，使得这出戏“成为一出意境优美、有诗化意境的评剧精品，有别于评剧以通俗见长的传统”。也正是借助这出戏，喜采莲个人的艺术创作达到了高峰。

以欧阳予倩为代表的有识之士，为中国传统戏曲振臂高呼，与激进派论争的同时，也加深了他们对民族传统戏曲局限性与独特优势的认知，这对于中国传统戏曲的自身发展及理论建设是大有裨益的。有学者指出，论争中，这些为传统戏曲辩护者无论出于何种目的，但是他们“在论争中第一次深入和细致地思考了旧戏的价值和特点，力图总结和概括旧戏的表演规律和艺术特征，这促使戏曲研究真正地关注戏曲艺术本体，因此，是值得肯定的”。

白派评剧与新文艺工作者

被誉为“评剧皇后”的一代宗师、白派评剧创始人白玉霜在上海演出期间除了得到了戏剧大师欧阳予倩的帮助外，还得到了田汉、安娥、阿英以及洪深等许多新文化学者的热情鼓舞和大力帮助，他们或助其改编剧本，或为其撰写剧评，田汉夫妇还专门讲白玉霜请到家中做客，田汉

夫人安娥与白玉霜关系非常要好。这些文化名流完全摆脱了旧社会对戏曲以及对民间艺人的种种偏见，发自内心尊重民间艺人、爱护民间艺人。这无疑有利于白派评剧艺术朝着更为精致化的方向发展，大大提升了白派评剧的思想和艺术水准。

小白玉霜承袭白玉霜衣钵，继续将白派评剧发扬光大。中华人民共和国成立后，她得到了更多新文艺工作者的帮助与指导。时任戏曲改进局，负责全国的戏曲改革工作的局党总支部书记兼办公室主任的马少波同志在思想上帮助小白玉霜，使她懂得了中华人民共和国的艺术工作者与旧社会艺人的本质区别。《九尾狐》的成功演出，得到了新文艺工作者欧阳予倩、曹禺、田汉等人的高度评价，尤其是欧阳予倩还把小白玉霜请到了中央戏剧学院歌剧系去授课，使得这位旧社会走出来的艺人备受鼓舞。

著名导演马彦祥、洪深帮助小白玉霜排演评剧《千年冰河开了冻》时，洪深曾语重心长地批评小白玉霜和喜采莲不能只注重外在的东西，忽略了对剧中人物内心世界的挖掘和塑造。洪深还特别恳切地指出了“小白玉霜赶上了新时代，应该比白玉霜要有更好的前途”，他鼓励小白玉霜要坚决与旧社会因袭来的旧思想、旧观念彻底决裂。这对小白玉霜思想境界的提升大有裨益。

小白玉霜演出《小女婿》时遇到了难题：用什么角色行当去表现一个19岁的农村姑娘？她试过青衣，太过沉稳，不符合小姑娘的性格；试过花旦，也觉得不对路。后来，欧阳予倩先生启发她：“用闺门旦的东西试试，但是得化，现代戏得现代化，用什么程式都得化，否则都不行。”经过大师的启发，小白玉霜茅塞顿开，终于成功设计出一整套杨香草的表演方案：以闺门旦为基础，将话剧、文明戏的表演手段有机融入其中，创造出了一个聪明活泼、美丽大方的农村少女形象，为评剧现代戏表现农村少女形象树立了样板与标杆。

聚焦于新凤霞周围的文化名流

20世纪四五十年代最红的评剧坤伶莫过于新凤霞，周恩来同志盛赞她："三天不喝茶，不能不看新凤霞。"在新凤霞周围，除去吴祖光外，还聚集了老舍、梅兰芳、欧阳予倩、齐白石、赵树理、夏衍、吴组缃、侯仁之、阳翰笙、洪深、蔡楚生、于伶、盛家伦以及陈白尘等一大批文化界的社会名流。在与这些文化界名流的交往过程中，提升了新凤霞的艺术综合素养，使得新派评剧更趋于精致化，扩大了新派评剧甚至整个评剧艺术的影响力。

首先发现新凤霞这匹"千里马"的伯乐是山药蛋派作家群的代表赵树理。还在旧天桥演戏的新凤霞在一个偶然的机会被赵树理发现了，慧眼识才的赵树理意识到新凤霞是颇具潜力的评剧演员，于是将自己创作的小说《小二黑结婚》送给了新凤霞。正是由于这出《小二黑结婚》的成功演出，使得新凤霞一举成名，"让她走出了天桥，到首都各大剧场，甚至是怀仁堂去演出"。由此，开启了新凤霞演出现代戏的历史，随后《祥林嫂》《艺海深仇》以及家喻户晓的评剧电影《刘巧儿》唱红大江南北。



新凤霞与吴祖光

老舍、吴组缃等人让新派评剧唱进了高等学府。为了争取让更多年轻人了解评剧、喜爱评剧，在吴组缃、侯仁之和老舍的精心策划下，新凤霞率领着剧团送戏上门，先后到清华大学、北京大学、北京师范大学等高等学府演出，使评剧登上了大雅之堂，同时也为评剧艺术争取了更多、更高层次、更广泛的观众。

不仅如此，老舍先生还是新凤霞与吴祖光这对“霞光恋”的大媒人。说起“霞光恋”堪称一段文坛佳话，吴祖光与新凤霞的婚姻由老舍做媒、郭沫若证婚、欧阳予倩主婚、“四大名旦”全部到场祝贺，就连国家总理周恩来同志都送来了花瓶作贺礼，并且在家中私下宴请吴祖光夫妇，堪称高规格婚礼。新凤霞与吴祖光的结合是名副其实的才子配佳人，在吴

祖光的影响下，新凤霞开始认字、读书、写字，提高了自己的文化素养，这对她的评剧表演艺术是有很大帮助的。新凤霞在回忆录《恩爱夫妻》一文中写道："祖光是我的老师，他是严师，但和蔼、不厉害，因此我不怕他。和祖光生活在一起，他帮助我懂得了很多知识。他对我说，无论唱什么角色，都要注意民族性和地方性，要用自己的语言传达情感，创造独特的人物形象。作为一个演员，最重要的是感情的真实，必须先感动了自己，才能感动观众。从这时开始，我才懂得如何创造人物形象。"尤其是吴祖光对《花为媒》的改编，为评剧艺术贡献出了一部足以彪炳史册的光辉经典电影《花为媒》，极大地提升了评剧艺术在全国的影响。更为重要的是，新凤霞与吴祖光的结合，使她也随之结识了那个时代中国文化艺术界最为杰出的大师群体，"夏衍、阳翰笙、盛家伦、史东山、蔡楚生、艾青、周扬。艺术家更多：金山、张瑞芳、秦怡、白杨、孙景璐等著名的电影演员，都是我过去喜欢的演员。跟祖光结婚后，和他们都成了朋友……这个环境使我在舞台上天天有新的创造"。与这些文化精英群体的交流更促进了她由评剧艺人向评剧艺术大师的蜕变，一篇题为《新凤霞：演员离开舞台，就是鱼儿离开水》的文章引用过这样一段话，对此分析得很有道理：

> 生于乱世的新凤霞，终其一生都在与黑暗和庸俗的旧世界决裂。自卑与现代前卫的双重意识驱使她"拼命学习"，耗费她大半生的精力。而与才子吴祖光坚定且幸福的婚恋，让她成为同辈民间戏曲艺人里最与众不同的一位，也在"艺人"到"艺术家"的蜕变中为她加持。

魏荣元与贺飞共创评剧版的"包公"

"与驸马打坐在开封堂上，听我把从前事细说端详……"，这脍炙人口的唱腔是评剧电影《秦香莲》中包公的饰演者魏荣元先生唱的。这段唱在评剧史上具有非凡的地位，因为它开创了评剧男声花脸这一新的声腔，结束了长期以来评剧花脸声腔又京剧花脸替代的历史。这一历史贡献是由音乐家贺飞与评剧艺术家魏荣元共同完成的。



魏荣元先生饰演的包公

1952年，魏荣元随白玉霜到朝鲜战场慰问中国人民志愿军，慰问团由贺龙元帅带队。在朝鲜志愿军司令部的地下剧场，贺龙元帅看了小白玉霜和魏荣元合演的《秦香莲》，出结束后，贺龙元帅充分肯定了演出的成功，同时又指出了演出中的遗憾，评剧里为什么要唱京剧包拯的声腔啊？他建议魏荣元创造一个评剧的“大面腔”，这给了魏荣元很大的鼓舞，立志创造评剧花脸唱腔。恰巧，1953年，从中央戏剧学院调到评剧团一批新文艺工作者，其中有音乐家马可及其学生贺飞等音乐工作者。在贺飞等人的帮助下，魏荣元开始了革新，具体改革过程，魏荣元生前有段录音，现摘录如下：

> 后来我们又开始了第二次探索，这次，在音乐工作者的具体帮助下，从根本上解决了我的唱法问题，把我原来和女演员同调唱法，也就是把原来的正调降四度，我们称它为越调。正调调门较高，我唱起来很吃力，越调比较低，我唱起来比较舒服，听起来声音也比较宽厚有力，这样包公的音乐就出来了。我也就有了发展唱腔的余地。第三次整理《秦香莲》的时候，在包公创腔工作中，我们又做了一些尝试。比如，采用花脸唱腔的发声，也就是说把他的鼻音和喉音的共鸣利用起来，再运用评剧的吐字和唱法，从声音上把花脸的

特点突出出来。京剧花脸的发声方法是鼻音和喉音共鸣，如他的道白：“驸马你今日来了，回不去了。”我们就借它的音韵，用评剧的咬 字方法，在唱法上也借用了京剧的一部份唱腔。比如：与驸马打坐 的“驸马”这两个字，就是借用京剧花脸鼻音和喉音共鸣的唱法，而 “打坐”再转成评剧的习惯唱法。在“开封堂上”的“开封”两个字也 利用了京剧唱法，“堂上”又落到了评剧的收尾上。也就是说，大腔 类似，小腔不同。有时候利用京剧一个腔的中间一点，比如裘盛戎 先生唱的《盗御马》中“与贤弟叙叙衷肠”，“叙叙”两个字的腔我们吸 收过来用。“与驸马打坐开封堂上，听我把从前事细说端详”，这句 唱腔，有三个地方是吸收京剧花脸的唱法，一是用头，二是用中间， 三是用尾。用头就是前面我说的“开封”二字在前边；第二种呢，就 是像“细说端详”，用中间；第三种是用尾，例如，那句“难道说你是个 铁打的心肠啊？”这个腔就是吸收了京剧花脸《探阴山》那个大甩腔。 “吓得我透骨寒啊……”这个腔，裘盛戎唱得非常妙，我就利用他的“寒啊”以后的尾腔唱“铁打的心肠”，听起来大体上有那么一点像， 在小弯上又不像。

贺飞还创作了现代评剧《夺印》中“黑鱼嘴”这段唱，这是专门给魏荣元量身打造的，因为扬剧原来的剧本没有这场戏。这段长达64句的唱段成为了《夺印》全剧的压轴戏，也成为直至今天都广为传唱的魏派评剧经典唱腔。

值得说明的是中华人民共和国成立后，知识分子精英阶层介入评剧艺术也成为了普遍现象，仅在中国评剧院就聚集了一大批戏剧、编剧、导演、音乐、理论工作者，他们多是经过现代高等教育的知识分子。今天，更是出现了许多职业的剧作家、导演以及高校科研院所的戏曲理论工作者投身于评剧艺术之中。这些文化人士染指评剧艺术，使得这一土生土长的民间戏曲无论在思想上还是在艺术上都日趋精致化，同时也取得了长足的发展。诚如余秋雨先生所言：“空前的社会普及必然牵动上层文化界，上层文化界可以隔岸观火，也可以偶尔涉足，这就只能使社会普及停留在原生态的阶段；如果上层文化界终于按捺不住，浩荡介人，而且慷慨地把自身的文化优势投注其间，那么就会产生惊天动地的文化现象了。”

第四节 乡土市井的放纵与政治话语的规训

评剧是扎根于民间的、由民间艺人主要是贫困的甚或是破产的农民于穷途末路之际赖以为生的带有浓郁乡土市井气息的艺术样式，它产生之初是为士大夫文人所鄙夷和轻视的，它反映的都是农夫野老、市井细民的喜怒哀乐与世界认知，它的产生是与社会最底层的民众的物质和思想生活密切相关的，诚如马克思、恩格斯在《德意志意志形态》中所说："思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动，与人们的物质交往，与现实生活语言交织在一起的。观念、思维、人们的道德、宗教、形而上学等的语言中的精神生产也是这样。人们是自己的观念、思想等等的生产者。"由此可见，评剧同样是属于人们思想、观念等意识相态的范畴，而且是高悬于上层建筑层面的特殊的意识形态。既然属于意识形态，它就要受到经济基础的决定作用，同时还要受到同为上层建筑层面的政治、宗教、道德等方面的制约和影响。不仅如此，它还会自觉或不自觉对上层建筑的其他方面产生或大或小、或直接或间接地影响。所以，评剧这一艺术形式的生产过程始终绝对离不开其他方面尤其是政治话语层面的制约与规训。

评剧发展史上，政治话语层面对其制约与规训最典型的体现就是旧社会当局的禁戏与中华人民共和国成立初期的"戏改"。

天津"四禁"风波

出于对以评剧为代表的民间艺术的偏见和鄙夷，晚清和民国当局政府曾多次颁发禁止评剧演出的命令，最具代表性的是清末天津的"四禁"和民国初年北平当局的戏曲审查制度。清末光绪三十一至三十二年（1906—1907），天津戏剧舞台发生了一场"四禁"风波，即禁男女同台

演戏、禁演淫剧、禁演蹦蹦戏、禁男女听戏者同入散座。这场禁戏运动其实主要还是指向评戏演出的。该规定见于晚清文献《北洋公牍类纂》所载《天津县详请禁止男女合演淫戏及蹦蹦戏文并批》，文中写道："查近日津郡戏馆日多一日，男女合演淫戏亦日甚一日，丑态百出，肆无忌惮；妇女入座听戏亦毫不知羞，伤风败俗，莫此为甚。"自庚子（1900年）后，"（戏馆）竟夜男女合为一班，唱者高其声价，听者争先快睹，遂使买卖幼女者日益繁多。其间无耻之徒有女不嫁，专教演戏，并有匪棍诱拐良家女孩，卖为女优，此等事件，层见叠出，虽经出示严禁，但禁者自禁，演者自演，几成积重难返"。因此"拟仿照上海租界章程，恳请照会各国租界领事等官，禁其男女合演，不禁其男女分演。男班名其戏馆曰茶园，女优名坤剧馆，各从其类，不准混杂，违则将园主重惩。至于各种淫戏则须禁演"。又称："最可恨者，外来蹦蹦戏在河东、河北、西头等处演唱，其戏价既廉，听者日众，且男女同入散座，挨肩并膝，殊不成事体。""拟以后妇女听戏，必须包厢，不准入散座，违者一律严罚。"最后写道："津郡一方之人心，从此日趋于正，而淫风靡俗亦可挽救于万一。"云云。直隶总督袁世凯亲自批示："据详已悉。男女合演淫剧，大为风俗人心之害，所请仿照上海租界章程示禁戏馆、茶园不得男女合演，准其专设坤剧馆，禁演淫戏及蹦蹦戏，应准立案。仰天津道饬县传谕各戏园遵照，并移津海关道照会各国领事一律禁止，以维风化。"可见，清末当局禁戏的根本理由是蹦蹦戏的演出伤风败俗，而伤风败俗的表现则是"男女合演淫戏""妇女入座亦毫不知羞""无耻之徒有女不嫁，专教演戏"等。很明显，这带有封建政府对通俗文艺和女性很浓厚的偏见和歧视，认为戏曲乃下贱之职业，女子学戏则等同娼妓，"男女合演"则有伤风化，依旧是"男女授受不亲"等封建伦理纲常在作怪。

北平禁戏与"淫伶"白玉霜

1930年代，国民政府的北平当局也有过一次禁戏运动，这次禁戏同

样将重心指向了评戏，尤其是1935年因白玉霜主演《拿苍蝇》一剧而被当局驱逐将这一运动推到了风口浪尖。1932年11月1日，北平当局成立了北平市戏曲审查委员会，专门针对戏曲、曲艺演出进行审查。据查相关文献，当时遭禁的剧目有《赛金花》《爱欤仇欤》《桃花庵》《绣鞋记》《夜审周紫琴》《拿苍蝇》《女萝村》和《马寡妇开店》等，其中尤以评剧为主。1935年2月15日，戏曲审查委员会办事员陈保和递交了一份报告，其中多处言语涉及了评剧演出："奉天评戏表演及唱词诸多涉及猥亵"，"坤角白玉霜，表情最为猥亵不堪"，特别指出《枪毙驼龙》是一出"奸盗邪淫，四者俱全，应绝对禁演"的剧目。其中所提及的"坤角白玉霜，表情最为猥亵不堪"指的就是白玉霜主演的《拿苍蝇》，相关内容前文已有介绍，此处不再赘述。据相关文献记载，白玉霜被驱逐出京，主要还是因为没有疏通好当局的关系，而与演出本身并无密切关系，因此，这件事充分暴露出当局政府粗暴、丑恶的嘴脸。

旧社会粗暴地禁戏运动一方面加剧了靠卖艺糊口的戏曲艺人的生活贫困，往往使他们被迫解散戏班，另谋生路，甚至被活活冻饿而死，但另一方面，在客观上又倒逼着民间艺人对评剧不断革新。比如，清末当局一次次的禁戏，更激起了成兆才、任连会、月明珠等评剧先驱者革新的斗志，他们积极地向京剧、河北梆子、昆曲等大剧种学习，改编、整理、移植剧本，丰富文武场伴奏，完善表演行当，规范表演程式，进而使得评剧艺术不断地发展，表演元素日趋多元，表演方式日趋精致。再比如，北平当局的禁戏，促使白玉霜等评剧名家开辟新路，将评剧传播到了上海，轰动申城，散布四方，促进了名不见经传的冀东乡野民间小调莲花落向全国第二大剧种的华丽蜕变。

中华人民共和国的"戏改"

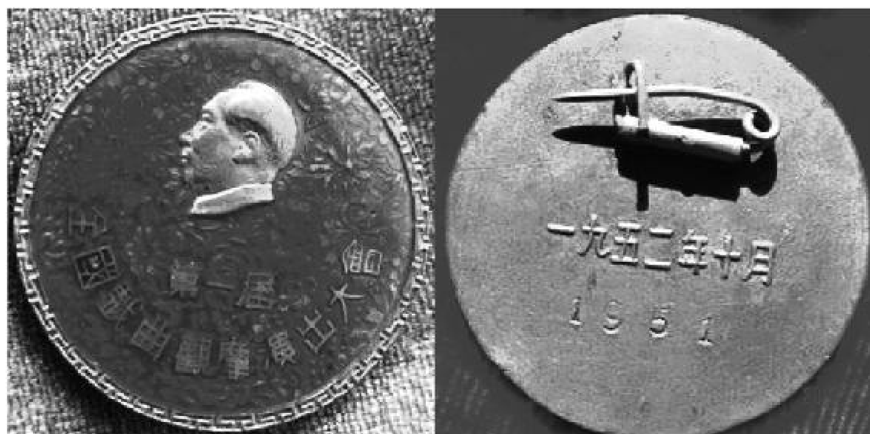
真正使评剧登上大雅之堂，在全国范围产生重大影响的则是20世纪50年代中华人民共和国成立初期以"改戏、改人、改制"为核心的戏改运动。

1951年5月5日，中央人民政府政务院发布的《关于戏曲改革工作的指示》提出："以主要力量审定流行最广的旧有剧目，对其中的不良内容和不良表演方法进行必要的和适当的修改。必须革除有重要毒害的思想内容，并应在表演方法上，删除各种野蛮的、恐怖的、猥亵的、奴化的、侮辱自己民族的、反爱国主义的成分。对旧有的或经过修改的好的剧目，应作为民族传统的剧目加以肯定，并继续发挥其中一切健康、进步、美丽的因素。"由此掀起了一场持续十余年、波及包括评剧在内的全国几乎所有地方剧种的"戏改"运动。话题所限，我们只讨论与评剧相关的"戏改"。

毋庸讳言，产生于乡土民间的评剧艺术必然因循着乡土母体的烙印，除去质朴、率真、敬畏自然、孝祖敬亲等精华因子之外，也难免掺和着愚昧、恶俗、粗鄙的杂质；流布于歌楼瓦肆的评剧艺术同样必然会沾染着市井的气息，除去通俗、求新、猎奇、张扬个性的进步因素外，也难免混合着丑恶、病态、低俗、浅薄的审美情趣。中华人民共和国"戏改"的目的就是要去粗取精，剔除掉旧社会评剧中因袭下来的不健康的因子，净化评戏剧目的思想性，提升评剧表演的艺术水平。应该说，中华人民共和国的"戏改"是在探索中进行的，是戏曲观摩演出实践与戏曲理论研究有机结合，共同推进的。

"戏改"是从禁戏起步的，新文艺工作者马少波同志在《人民戏剧》杂志上曾撰文，将"小脚"、迷信、恐怖、酷刑、凶手、打屁股、磕头、揪辫子、不科学的武功、擤鼻涕、丑恶的脸谱、不合理的服装、抓哏逗笑等17种舞台现象，一律指斥为"舞台上的病态和丑恶现象"，要求完全禁绝。为此， 1950年至1952年，文化部共禁演了26出戏，随后，全国各地的"旧剧改革"如火如荼的进行，仅辽西一省就禁演京剧、评剧剧目达300出以上。不久，政务院和文化部开始意识到各地做法过于偏激，于是，在1952年10月6日—11月14日由中央人民政府文化部在北京主办组织召开了"第一届全国戏曲观摩大会"，这是中华人民共和国成立后第一次全国性的戏曲会演，参加会演的有京剧、评剧、河北梆子、晋剧、

豫剧、秦腔、眉户、越剧、淮剧、沪剧、闽剧、粤剧、江西采茶、湖南花鼓、湘剧、汉剧、楚剧、川剧、滇剧、曲剧、桂剧、蒲剧、昆剧等23个剧种的37个剧团、1600多位演职员，共演出82个剧目包括传统戏63个，新编历史剧11个，现代戏8个。大会成立了共52人的评奖委员会，对参加演出的剧目和演员等有关艺术创作人员进行了评奖。这次汇演是戏曲有史以来规模最大的一次交流活动。中央人民政府主席毛泽东同志还亲自为观摩演出大会题词："百花齐放、推陈出新。"这次会演旨在通过互相观摩，交流经验，奖励优秀剧目，以推动戏曲艺术的进一步改革和发展，更好地贯彻"百花齐放，推陈出新"的方针。观摩演出结束后，大会秘书长马彦祥还主持大会政策组座谈会，听取全国各地演员的意见。闭幕式上，周恩来总理作了重要讲话，他指出：这次会演是历史上从来没有过的，它标志着戏曲工作前进了一大步，看出了毛主席所指示的"百花齐放、推陈出新"的远景。并就"百花齐放，推陈出新""普及与提高""政治标准与艺术标准""团结与改造""克服困难，迎接胜利"这五个方面的问题作了重要指示。周扬作了观摩演出的总结报告。《人民日报》于11月16日发表了题为《正确地对待祖国的戏曲遗产》的评论文章。文化部沈雁冰部长向获奖者颁发了荣誉奖、剧本奖、演出奖、演员奖奖状。本次汇演评剧获奖情况如下：曹克英编剧的评剧《小女婿》获得剧本奖；东北评剧实验团获得该剧的演出奖一等奖；首都实验评剧团演出的评剧《女教师》获得演出奖三等奖；新凤霞、韩少云荣获演员奖一等奖；王度芳、李忆兰、菊桂舫、杨福盛荣获演员奖二等奖；笑倩荣获演员奖三等奖；评剧演员夏青、评剧《小女婿》伴奏乐队分别荣获奖状。观摩大会的评奖表明了国家层面对戏曲剧本主题、演员表演、审美情趣等方面的评价标尺，这无疑为今后的评剧的改革提供了范本和方向，促进了一大批评剧工作者革新旧剧、创编现代戏的热情，出现了一批堪称精品的评剧优秀剧目。



第一届全国戏曲观摩大赛奖章

但同时，“戏改”在具体推进过程中，一些地方也曾出现了对政策理解偏差的现象，做法上过于粗暴、简单，尤其是对传统老戏往往采取以禁为主的做法，从而忽略了“改”。为此，1956年第7期的《戏剧报》发表了题为《发掘整理遗产，丰富上演剧目》的社论，文章列举了各地粗暴对待传统剧目的情况，同时指出“根据政府法令，禁演必须经过文化部批准，因此近年来已肃清了不遵守法令明目张胆禁戏的现象。可是变相禁戏却还在风行：某些负有领导责任的干部常常凭着个人的好恶，对一些不符合自己口味的剧目提出了无法‘奉行’的修改意见，有的根本予以否定，或者说这出戏得考虑考虑研究研究，从此就把它搁置起来……所有这些，演员把它叫做‘粗暴的婉转’，叫做‘一言以蔽之’。这就造成了近年来上演剧目的大量减少，剧场上座率普遍下降，使得广大观众对戏曲工作深为不满”。

国家层面对评剧的干预还体现在组建隶于中国戏曲研究院的国营性质的中国评剧团随后扩建成中国评剧院。并且选派胡沙、高琛、马也、贺飞等一批新文艺工作者加入其中，使得剧团拥有了专职的编剧、导演、音乐、舞美、化妆等专业创作人员。知识分子的加入，开启了对评剧艺术全方位的革新和改造，尤其是对舞台美术、音乐和唱腔进行了大胆的革新，使得评剧艺术焕发出前所未有的艺术生命力。



赵丽蓉在《小二黑结婚》中饰演三仙姑

“改戏”的同时，还进行了“改人”，也就是对从旧社会走进中华人民共和国的评剧艺人进行教育和培养，着力提升他们的思想水平。思想境界提升了，业务水平也随之进步，这样评剧的整体表演水平也就有了长足进步。评剧表演艺术家赵丽蓉曾在《谈谈我的表演》（王琴整理）一文中写下过一段话，典型的体现了“戏改运动”对老艺人思想水平和业务水平提升的巨大促进作用，现摘录如下：

过去我没演过彩旦，一开始让我演《小二黑结婚》中的三仙姑，我心中真有点别扭。但从政治上考虑，觉得应当追求进步，个人服从大局，因此也就愉快地接受了任务。

我根据导演对剧本，对人物的分析和要求，反复理解，反复琢磨。我体会三仙姑这个人在解放前的农村中为数虽然不多，但很典型，她代表了一类人。她们好逸恶劳，装神弄鬼，靠糊弄愚昧无知的群众过日子，就是跳大神的巫婆，也免不了有一些风流韵事，但是

她们并不是完全不可救药的敌对份子。有了以上这些分析，我便开始琢磨她内心的活动，设计她行动的表现。

解放了，虽然落后的封建意识在群众中没有完全肃清，但群众已不信鬼神，三仙姑的好年头也一去不复返了。从年龄到社会的变化，都对她不利。怎么能不使她惋惜和哀伤呢？因此我设计了三仙姑对着镜子梳妆，背着人还搽脂抹粉等动作，以表现她试图遮掩面颊的松弛，找回自己已经失去的风韵等心理。我抓住这种心理状态，设计了拔白发这一动作。对着镜子，在黑发中扒拉了半天，把一根白头发牢牢的捉在手中，然后在手指上绕了几绕，用力一拔。我的动作稍一夸张，大弦配合“吱”的一声响，效果就非常突出了。接着，我又唱道：“树老皮厚叶儿稀，脱毛的凤凰不如鸡，二十年前当媳妇，戴鲜花、穿绿衣、巧打扮，好梳洗，跳神看病真麻利……”这样就把三仙姑的内心世界充分暴露在观众面前。

我创造三仙姑这个角色，在当时有许多剧团来学习，领导和同志们给我很多鼓励，这使我坚定了向喜剧人物领域探索的决心和信心。

20世纪50年代的“戏改”运动很大程度上剔除了评剧表演中低俗、恶俗、粗俗的杂质，将乡土、市井话语系统中以诙谐、幽默、狂欢与放纵为核心的娱乐教化功能置换为艺术的再现与传达国家政治意识形态的功能，民间艺人也被改造成为党和国家政策的宣传员，改变了旧社会形同倡优的卑贱地位，转化为人民文艺工作者。“民间戏曲与政治、乡村社会关系的进一步改变始于20世纪后半期，更确切地说是以20世纪50年代的‘戏改’为标志。从此，戏曲被全面地纳入到国家的话语体系之内，成为国家意识形态的组成部分。”值得指出的是，在广大乡村对“戏改”的贯彻并非如大城市那样彻底，因为大部分乡村艺人是目不识丁的文盲，他们常常陷入无戏可演的窘境，新戏往往他们很难学会，且有时不不买账，所以就挑选一些“干净”的老戏来演，“当时政府不让唱旧的，新的俺们不识字，没人教也不会，就挑些干净的旧戏唱，也多是晚上唱，也没人太管”。

可见，政治话语权对评剧艺术的规训，也使得其在乡村、市井与精英层面产生了一种张力，但不论是知识分子精英层面的染指，还是政治话语权利的规训，都无法也不可能从根本上改变评剧艺术的乡土气息与市井情怀。20世纪80年代以来，伴随着改革开放的进行，评剧艺术再次回归了民间，纵情地、肆意地在乡村野台、在市井公园洋溢着底层民间

的喜怒哀乐与离合悲欢。

第三章 演戏与看戏：乡土市井的狂欢

俗话说，演戏的是疯子，看戏的是傻子。红毹氍上粉墨春秋，流光溢彩；舞台下歌哭笑骂，如醉如狂。台上台下共同演绎着人生的酸甜苦辣，市井民间的离合悲欢。演员与观众构成了戏曲表演艺术最为基本的元素，谁来演、给谁演、何时演、在哪演、如何演？对这一系列问题的回答彰显了戏曲剧种之间独特的文化气质与审美诉求。沿着这个思路，我们一同走进评剧艺术的世界，感悟评剧艺术的乡土市井文化气质与审美旨趣。

第一节 看戏之人：乡野村夫与市井众生相

评剧前身莲花落是植根于冀东乡野民间的一种撂地儿说唱艺术，所以它的欣赏对象自然是乡野村夫、妇孺儿童。评剧的孕育之地冀东滦州一代，灾荒连年，尤其是滦河经常决堤泛滥，“河水奔涛入城，曲巷皆通舟楫，御滦门不没者半圭，东西瓮城外墙颓数十尺，关乡号呼之声达于城内，人情汹汹，莫知所措”。天灾再加上人祸，致使大量的农民破产，无奈之下，一些会唱莲花落的民间艺人被迫离乡背井，走街串巷，沿街卖艺乞讨为生。这些走街串巷、撂地儿卖艺的民间艺人的表演对象是比他们生活光景好不了太多的普通农民以及有钱有地位的乡绅地主。其实，以评剧为代表的民间戏曲自始至终都没有完全脱离开孕育它的摇篮——乡土农村。“拉大锯，扯大锯，姥姥门前唱大戏……”这耳熟能详的童谣反映出了广大农村，走亲戚、看大戏的热闹场面。草台上演绎着金戈铁马、家长里短、悲欢离合，草台下目不识丁的野老村夫时而开怀大笑，时而眼热心酸。时而为英雄落难而感伤，时而为才子佳人终成眷属而喜悦；时而为忠臣喊冤而悲痛，时而为权奸伏法而雀跃……他们同情秦香莲、杜十娘的遭遇，他们谴责陈世美、李甲的负心，他们礼赞杨继业两狼山碰碑的忠烈，他们痛恨潘仁美官报私仇的奸诈。他们与戏台上的人物共命运，他们品悟着戏台上的世态炎凉、人情冷暖，而他们自己的悲欢离合、人生百态也在戏台上代代演绎。“说书唱戏劝人方，三条大道走中央”，是朴素的乡民得出来的朴素道理，是高台教化下的道德认知。



保定农村草台上的评剧演出（焦振文摄）

进入城市，评剧如鱼得水，如虎添翼，得到了极其迅速的发展。评剧在城市的欣赏者自然是市民阶层了。在茶楼酒肆，乃至露天广场、十字街头都是评剧的演出场所。旧社会城市的观众较之农村要复杂得多。除去普通的市井细民之外，还有地痞、流氓、恶霸、官商、警察、兵痞、洋人等，总之，三教九流、士农工商无所不包。评剧进入唐山、天津、北京、奉天等大都市后，迅速吸引了大量市民观众，张焘的《津门杂记》记载："北方之唱莲花落者，谓之落子……一日两次，不下十人，粉白黛绿，体态妖娆，各炫所长，动人观听。彼自命风流者，争先快睹，趋之若鹜，击节叹赏，互相传述。每有座客点曲，争掷缠头……"评剧在天津演出的盛况可见一斑，"莲花落以其强大的生命力深深植根于天津观众心中，并以其锐不可当之势迅速占领了全市大半个戏园子"。

评剧市井观众中有一类特殊的群体——黑恶势力。这些黑恶势力往

往与宪兵、警察、侦察队、官僚等勾结，他们豢养打手、坐地收钱、侮辱女艺人，为所欲为。因此，评剧艺人，尤其是女艺人在旧社会作艺很艰难，必须要“认干爹”，找靠山。新凤霞在回忆录里讲述了自己在天桥唱戏时去拜访“四霸天”的情景，首先要拜访“四霸天”的徒子徒孙，然后再心惊胆战地拜访东、南、北三霸天，最后拜见“西霸天”富六（傅德奎，也称傅六）：

> 那天新凤霞是在朋友带领下到的富六家。到了大门口，她报上姓名，门房进去通禀。等了一会儿，富六传下话来，才进得堂屋。富六坐在屋正中间的一把红木圈椅上，身后站着四位姨太太，两旁站立几个恭恭敬敬、垂首侍立的流氓打手，新凤霞上前，跪地磕头请安，富六端起盖碗，啜了一口香茶，头也没抬，慢条斯理地说了一句“平身”。这家伙还真个儿当皇上了。新凤霞缓缓起身，规规矩矩地站在那儿，等候发落。只见富六大大咧咧地说：“你这小丫头，来天桥找饭吃，知道吗？万盛轩是我开的。我只要一跺脚，天桥四角都得乱颤……”所有戏园子，他没掏过一文钱，但都说成是他开的，就这个德行。他端着盖碗，一边用碗盖拨弄茶叶一边喝，故意不抬头，摆足了土皇帝的臭架子。陪新凤霞一块来的朋友赶紧上前一步，满脸堆笑，恭维道：“那是当然，您老是谁呀，不要说天桥，就是可着这四九城，您老走到哪儿，哪儿也都得颠几颠呀。往后，这丫头就全仰仗您老人家照应了。”说着双手一抱拳，算是行了礼，随后麻溜儿地把一小袋银元捧给了一个伙计。
>
> 富六斜眼瞄了瞄那袋银元，“哈哈哈”一阵狂笑。这时富六放下盖碗，猛抬头瞅了一眼新凤霞，这一瞅不打紧，把他是惊了个目瞪口呆……富六立刻手舞足蹈起来，扯着公鸭嗓嚷嚷道：“在天桥，我要是推谁一把，他就得没命。我要是扶谁一把呢，扶谁谁他妈的活。知道吗，我是扶人成王，扶土成墙。看这小丫头长得挺俊，还挺有灵气，好吧，那我就扶你一把，哈哈哈。”

恶霸欺侮女演员的典型例子就是评剧名伶小白玉霜被大混混佟海山霸占。佟海山是天津卫臭名昭著的地痞恶霸，他的最大爱好就是看戏、捧角儿、玩儿戏子。他曾扬言：“天下的戏子都是婊子，不玩儿白不玩儿，玩儿了也白玩儿。”日伪期间，他控制着天津多个娱乐市场，操纵着许多女演员的命运。他对评剧名伶小白玉霜霸占长达一年之久，其间对小白玉霜在肉体上和精神上进行非人的摧残与折磨。

在戏园子里的市井观众中，还有一类令园主、演员头疼的观众，就是看戏不买票的“看白戏”者，而且对这类人稍有怠慢，就会遭受砸场子、殴打演员等厄运。这类人以宪兵、军警为主。他们进园子从来不买

票，而且还要求戏园子为他们安排官厢和优待座。新凤霞在《我们是主人》一文中写道：

> 中华人民共和国成立前的旧戏班后台，那真是乌烟瘴气，无奇不有。什么样的人都可以随便出入，赌钱的、吸毒的、打架骂人的，后台真是个是非之地呀！大伙最怕的是警察，他们是软的欺负硬的怕，专门欺负受苦的穷人，但要是见着比他们大一号的、横的，很远的就立正。后台演员习惯扒着门帘看看台下，如果上座不好，就说那句常念的顺口溜：“为何不上座？来了军警宪特。有话不敢说，肚子要挨饿。”

新凤霞在《五女哭坟》这篇文章里，还回忆了自己演出《五女哭坟》时受到流氓起哄的情景。新凤霞反串河北梆子，与小白玉霜合演《五女哭坟》，由于小白玉霜临时加动作，新凤霞猝不及防，被真的摔在了台上，没想到，这下找了麻烦：

> 一群流氓却起哄造谣，说这出《五女哭坟》小凤子又有新绝活：哭坟真摔，头上起包。后来我们又贴这出戏，当然，最后一场哭坟还是傻哥哥背起五凤回家。可是不得了啦！观众叫倒彩，就是这群坏蛋，故意捣乱，要退票。他们还大吵大闹说，上次有大姐抱五凤，五凤摔倒，头上起了一个大包！这个动作为什么没有？我花钱买票就是为看这个动作来的！为什么去掉！退票！财主也没办法，最后请他们到后台，让我向他们赔礼道歉才算完事。

中华人民共和国成立以后，戏园子里的恶霸、地痞被人民政府肃清了，净化了演出环境。今天的评剧在乡村与都市里依然活跃。年节庙会、婚丧嫁娶，在广大农村，尤其是河北地区的新农村依然有着评剧演出。《杨三姐告状》《花为媒》《刘巧儿》《马寡妇开店》《小女婿》《秦香莲》等依然是当地父老乡亲们最钟爱的经典剧目，伴着耳熟能详的唱段，陶醉在全面建成的小康社会里。

如今，北方大小城市的影剧院、公园、社区娱乐中心等处同样活跃着评剧的身影，满足城市群体的娱乐需求。由于文化知识的普遍提升，评剧在审美情趣上也做到了雅俗共赏。

第二节 演戏之地：撂地儿卖艺与茶楼酒肆

作为土生土长的市井民间艺术，评剧在早期是难登大雅之堂的。莲花落艺人大多走街串巷，冲州撞府，撂地儿卖艺。最简陋的方式为逢场作戏。农民多在农闲时，走街串庄，在村头、庙台、场院撂地演唱。起初为一个演员，一手打着竹板（或称“节子”），一手拿手绢，独自演唱，称“单口莲花落”。后又发展为两个男演员，分饰一男一女对着唱，被称为“对口莲花落”。演员们在农村演出往往要从早唱到晚，甚至延伸至半夜。艺人们清早化好妆，从这村到那村演唱也不卸妆。晚上演戏时，点起松树明子照明，一场戏演完，演员的鼻孔熏得漆黑。演出前要加演“对口”，即两个演员先上场，一个手拿七块板（竹板），一个手拿一把扇子或一条手绢。一个说：“叔叔大爷、婶子大娘你老好！今儿个先给你们唱个‘对口’”；另一个说：“对！你那儿开口，我这儿接。”然后就打竹板唱上一段，最后才唱正戏。观众们则环绕在演员周围，或坐、或立、或专心致志、或漫不经心、或独自观赏、或三五成群，演出时还不时地有孩子们的嬉戏哭闹，演到热烈处，观众演员还要互动交流。这纷杂喧嚣构成了乡村最简陋、最质朴、最原生态的戏曲观演世界。

在农村，稍微讲究些的便是草台子戏。草台子多建在农村高敞之地，三面凸出，外罩席棚或帆布棚，四面透风。台前与台后由大幕分割，名曰“守旧”，前台为演出之所，后台为演员简单化妆之地。舞台两边分别为“出将”“入相”。往往在舞台右后方为文武场。农村这种草台子极为简陋，用木板、竹竿子、席棚简单搭建，冬天寒风凛冽，冻得演员浑身打战；夏天十分炎热，下雨天还要漏雨，但这似乎不能降低演员表演的激情。台下的观众或席地而坐、或搬着小马扎、或小板凳。小孩子们则穿梭打闹于戏台的前后左右，淘气的孩子还要钻到台板底下，用小

棍去骚扰舞台上演员的表演。好奇的妇女们还不时地借助席棚的缝隙去窥视后台演员的候场与化妆，好事者还要与演员们唠唠家长里短。舞台下靠后方有小商小贩热闹、红火的经营，吹糖人的、卖冰糕的、卖瓜子花生块儿糖的、卖糖葫芦的一应俱全。观众的叫喊声、小贩的叫卖声、文武场笙管笛箫的伴奏声与戏台上咿咿呀呀的唱腔声混在了一起，共同构成了乡土世界里万众的狂欢！

李向振先生在《郭村蹦蹦戏》这篇文章中向郭村老戏骨杨永志采访了郭村评戏演出的历史，从杨永志老先生的回忆中，我们不难窥见出评戏在农村演出之一斑：

> 就是俺们村这蹦蹦戏由他们俩给留下来的，他们是怎么学会的，我就不知了。就是我们这蹦蹦戏是跟人家姓郭的这老哥儿俩传下来的，才有这蹦蹦戏，是没他们俩，俺们村还得是河北梆子。后来这河北梆子呢，就不如蹦蹦戏宣传力度大了，为什么呢？这蹦蹦戏在这儿，在原先唱出来，它通俗易懂，谁都能听出来，他这句唱的是什么，你要唱那河北梆子他听不懂，所以呢，这村河北梆子就慢慢地不唱了，唱河北梆子的都改唱蹦蹦了。

在城市，早期评剧演出最简陋的方式便是撂地儿卖艺，逢场作戏。所谓“逢场作戏”原指离乡背井、冲州撞府的江湖艺人遇到适合的场所就地表演，宋代释道原在《景德传灯录》记载道：“竿木随身，逢场作戏。”明代施耐庵《水浒传》第二十七回也写道：“他们是冲州撞府，逢场作戏，赔了多少小心得来的钱物。”评剧在城市撂地儿演出最典型的场所当为老北京的旧天桥。“酒旗戏鼓天桥市，多少游人不忆家。”这是著名剧作家曹禺先生对老北京旧天桥昔日胜景的描绘。老北京的天桥原本是一座南北走向的“锣锅桥”，它纵卧在东西流向的龙须沟上，旧时为封建帝王祭天、祭先农要经过的桥，故称天桥。元代天桥处在大都城的南郊，明嘉靖年间增筑外城后，成为外城的中心，此时的天桥一带逐渐出现了茶馆、酒肆、饭馆和卖艺、说书、唱曲娱乐场子，形成天桥市场的雏形。清康熙年间，内城的灯市也迁到此处，遂成为旧时代老北京江湖艺人撂地卖艺的地方。在这里百戏杂陈，京剧、评剧、曲艺、武术、杂技等各界民间艺人数不胜数。这些形形色色的艺人各有师承、各具特色，逐渐形成了天桥一带民俗文化独具魅力的传统。新凤霞在《天桥》

一文中写道：“一进天桥就热闹了。一个接一个的大小席棚，有的门前吹号打鼓，这是变戏法、飞车、跑马戏的，有的唱曲艺、玩杂耍的、说书的、卖膏药的、卖大力丸的……另外还有摔跤的、打拳的，他们这些人都练得又矮又粗，走路两腿弓形，脚尖对脚尖，一走三晃，满身江湖架子。除了卖艺的，天桥的各种小摊数不过来，有卖旧货的估衣摊儿、算命的卦摊，食品摊卖卤煮小肠、灌肠、豆汁儿、面茶、油饼儿、油炒面、老豆腐、炒肝儿、豌豆黄等，各种北京风味儿的小吃。小饭铺、小酒铺多得是，一家挨一家。人挤人，挤得风雨不透，找不到一块儿清静的地方。”评剧的前身，莲花落艺人也就是在天桥这八方辐辏、喧闹热闹的市井当中撂地卖艺，众人围观，拉开场子，有的干脆连化妆都省略了，直接清唱表演。



老北京的旧天桥

茶园在民国前后是城市里戏曲的主要演出场所，虽名为茶园，实则起着戏园子的功能：舞台与观众席统一在一起，“舞台为伸出式三面敞开的戏台，台口两旁有两根柱子，上横沿有铁栏杆，专供武戏演员表演特技。观众都围着八仙桌相对而坐，侧脸看戏。茶园虽为戏曲演出场所，但实际入园者却以喝茶为主，听戏为辅”。因此，旧时，老北京人不说“看戏”，常说“听戏”。

梅兰芳先生对旧时老北京茶园里的戏台也有详细的回忆：

那时戏馆里面的情形大致是这样的：戏台的构造是方形，前后有四个大柱子。台前柱子上挂着一副木刻的楹联，大都是名人手笔。后边两个柱子中间，是一堵木板墙。墙的两头，挖出上下场的两个门。门上挂着红缎绣花的门帘，墙上挂的是大红绣花的单片，当时称为门帘大帐，现在叫做“守旧”。

……

四根柱子的外围，三面都有矮栏杆，约摸有一尺来高。台口的上面横着一根铁杠，名为轴辊，是预备武戏如《盗银壶》《盗甲》《花蝴蝶》《艳阳楼》……等表演飞檐走壁技术的时候，好在这铁棍上翻来覆去，做出双飞燕、倒挂蜡等种种不同的姿势。楼下中间叫池子。两边叫两廊。池子里面是直摆着的长桌。两边摆的是长板凳。看客们的座位。不是面对舞台，相反的倒是面对两廊。要让现在的观众看见这种情形，岂不可笑！其实在当时一点都不奇怪，因为最早的戏馆统称茶园，是朋友聚会喝茶谈话的地方。看戏不过是附带性质，所以才有这种对面而坐的摆设。

戏台左右两旁，叫小池子，横摆着长凳。因为离台最近，看时省事，听得清楚，每天就都给一班听戏的行家占据了。

戏园靠墙的四围，名为大墙。这儿的观众坐的不是木凳，是用砖砌出来的座位，比前面的座儿略高，你得跳着往上坐；“看座的”（上海叫“案目”，北京叫“看座的”）临时给你放上一个垫子，背往墙上一靠，坐着并不难受。而且这堵墙每天有人来靠，早就磨得又光又滑，一点都不脏了。

楼上正面，名叫散座。设备与池子相同。两旁都称官座，就是现在的包厢。每一个官座可容纳十一二人。前面一排长凳，后面放的高桌，铺设蓝布棉垫，坐在上面比池子舒服。

靠近戏台上下场有后楼，名为倒官座。在这里只能看到演员的背面。因此这个地方票价虽廉而观众却不十分欢迎，大半拿来应付一般客票和前后台亲属关系人。

评剧在都市演出，非常值得一提的是坤书馆。坤书馆的出现培养了一大批评剧女演员，对评剧艺术水准的提升和评剧艺术的广泛传播起到了不可估量的作用。坤书馆俗称花茶馆，最初是由一些妓女来此演唱，且不收取任何报酬，为的是招揽嫖客。这些妓女们坐在台上两边的条凳上，当园子里的茶房高声报出妓女的花名、所在的妓馆与所唱曲目之后，她们便依次迈着碎步，走到台口的勾栏前演唱。这些妓女一方面向

观众展示自己的才艺，演唱京剧、河北梆子、莲花落、大鼓书等；另一方面，还要展现自己的色艺，她们在台上搔首弄姿，做出各种风骚动作，并且不时地与台下观众眉目传情。如果哪位观众相中了，散戏后便会到妓院中去寻其芳踪。所以说，早期的坤书馆实际上是妓女们为自己做广告的场所。

早期影响最大的坤书馆当属建于清康熙年间侯家后的天合茶园。这是天津第一家坤书馆，出入这里的多为巨贾豪绅、纨绔膏粱，灯红酒绿，纸醉金迷。茶园的舞台前书写的对联："好景目中收，观不尽麝月祥云，莺歌燕舞；春风怀内抱，领略些温香软玉，桂馥芬芳"，诉说着昔日市井的喧嚣与浮华。光绪年间，在天津南市一带又相继出现了中华、华乐、权乐、群英等坤书馆，当时号称"四大花部"。平腔梆子戏的异军突起，轰动了整个坤书馆。一时间，坤书馆纷纷邀请评剧坤伶加盟演出，以至于，后来的坤书馆因专门以演出落子为主而被称为"落子馆"。评剧的第一代坤伶诸如白玉霜、刘翠霞、花莲舫、李金顺等均是在这些落子馆里成长起来的。也正是由于这些评剧女艺人的出现，才为日后评剧艺术的发展带来了新的生机。

关于评剧在落子馆里的演出具体情形，周利成等编著的《天津老戏园》有所记载：

> 在落子馆里，唱蹦蹦的不以段论，至多十几分钟就打鼓一次，作为敛钱的暗号，这时便有专管敛钱的人，端着笸箩向每位观众要钱。如此这般，落子馆一天可敛2000余枚铜子儿。早晚两场，所得钱数由园主与艺人按三七或二八分账。

城市观众数量的日益增加，他们对评剧的狂热追捧使得这一土生土长的莲花落也登上了大雅之堂，进入了大戏院、大剧场进行演出，鼎盛期甚至还出现了专门演评剧的大剧院。起初，由于政府管制，评剧只能在租界演出，不能进入城乡地区。由于评剧艺人的努力，终于为评剧赢得了尊严。比如1928年8月芙蓉花、花云舫等评剧名伶在第一舞台演出《花为媒》等剧目的盛况空前，致使京剧、河北梆子等大剧中都望尘莫及。"解放前夕，在各个剧中普遍萧条的情况下，唯有评戏仍轮流在天

津的戏院中上演，在具有规模的24家戏院中竟有11家以演评戏为主。”



老北京戏园子

评剧表演艺术家新凤霞在《天桥》这篇回忆录里专门讲述了自己在万盛轩这个专门唱评戏的戏园子演戏时的见闻：

天桥最热闹的地方，都贴上了海报，大红纸黑字，写着“评剧新星新凤霞”，万盛轩戏院门前贴的是大红的金字，更显眼了。

万盛轩破旧得厉害，铁罩棚，烂泥墙，外面下多大雨，里边也下多大，真是八处漏雨，四面透风啊！一个小土台子，后台小得人挤人连找个站脚的地方都困难。顶上有个小天窗，剧场里尽是小方桌，周围有凳子，观众看戏面对面坐，可以随便聊天吃东西，后来才换了长条凳。剧场大门，夏天挂一个半截的白布门帘子，冬天挂蓝布的棉门帘子。

剧场是早九点开戏，演到晚九点散戏，当中不休息。一天里几出戏来回轮换，看戏的是流水座，随便出入。演员一进后台就是一整天，吃饭休息都在后台。我在一处墙角搭了一块木板，为的是太累了，可以躺下直一直腰。剧场进门处有一个大斗，看戏的向斗里扔一毛钱就能进去了，可是出来以后再进去还得扔一毛钱。

……

我在万盛轩唱戏，门前贴着大红金字戏报，还挂着我穿便装和戏的大照片。大门两边高凳上站着两个人，这两个人可不简单，过去都是御皇上的伙计，是能说会道出了名的，不想看戏的人被他们一吆，也非看不可。我来万盛轩唱戏就是他们两位来劝说的，说死说活，非要我到万盛轩来唱。说这园子是专唱评剧的，有保险的老戏座儿。他们两个轮着班儿拿着一面大锣，站在高凳上敲打，等人们都被他们引来了，他就放声吆喝了：“来呀！

来看看新凤霞呀！嗓音好听像个小喇叭呀！看戏的快占个桌，晚了就没有座儿呀！……这是外地请来的新角儿呀，快请吧！”

评剧在城市的演出还有一种形式，那就是堂会。旧时，有身份地位的公卿王侯、官僚乡绅、巨贾富商往往要在喜庆节日、寿宴喜宴之时邀请戏曲、曲艺艺人前来助兴演出，以烘托喜庆祥和，并炫富斗富，俗称“办堂会”。这种演出形式，中华人民共和国成立初期一度绝迹，今天，在城市里又以新的“堂会”形式进行演出。堂会演出全部都是吉庆喜剧或幽默喜剧，以评剧为例，如《王少安赶船》《凤还巢》《和睦家庭》《喜庆傻子卖花招亲》《八仙祝寿》《大桃仙姑》等。但办白事的堂会则例外，往往要搬演《哭灵》《吊孝》《五女哭坟》等应景戏。

时代变迁，新旧社会两重天，艺人们翻了身，再也不是备受欺凌的戏子，变成了人民艺术家，然而不变的是评剧与乡土市井间依然的喧嚣热闹，依然在乡土民间、在市井百姓生活扮演着不可或缺的角色！

第三节 演戏之俗：婚丧嫁娶与节庆庙会

在中国，上至宫廷贵族，下至市井民间，无一例外的有着演戏、看戏的传统。逢年过节、婚丧嫁娶、吉庆庙会、秋后农闲必要搭台唱戏，娱神娱人。且不同场合、不同时节，所演唱的剧目亦有差别，这背后无不彰显着人们趋吉避凶的社会民俗心理。评戏也不例外，在这些情况下也是要隆重演出的。

先说应节戏。“一年到头每个季节都要唱应节戏。节日里，老前辈都这么说‘是唱戏的，带着前口袋过日子’”，尤其是春节、上元节、端午节、中元节、中秋节、重阳节、寒衣节、除夕等重要节日，更是戏曲演出的火爆时刻。周利成等编著的《天津老戏园》一书中对应节戏的演出有较详细的记载：

> 每遇节令，旧戏园中必演应时即景的剧目以为点缀，虽大多牵强附会，但风相沿，积久成例。
>
> 旧历春节，各戏园必演吉祥戏，尤以初一、初二、初三三天最为隆重。所谓吉祥戏，即从戏名的字面上及剧情内容上，都要有一种喜庆气氛，为节日增色添彩。所以，戏名中有杀、伐、斩、死、伤等不吉祥、犯忌字眼的是绝对不能演出的。吉祥戏又名“新戏亮台”，戏虽热闹，但观众寥寥，而且多数因除夕夜守岁而终宵未眠，不耐久坐。所以，大年初一的吉祥戏多为短剧，午后早早开场，不到天黑就草草收场了。是日，前后台文武场面所得戏份，均以红纸封包，名曰“年份”。初到初三的吉祥戏后即进入正月节，因为当时各业多告休息，一月内各戏园上座不衰，即行内人所说的“旺月”到了。

春节往往要唱《大过新年》《合家包饺子》《财神送宝》《大登殿》《喜荣归》《升平宝筏》《安天会》《满床笏》《青石山》《彩楼配》《百花亭》《鸿鸾禧》等吉庆戏；上元节，也就是正月十五要唱《吃元宵》《大闹花灯》《新媳妇回娘家》《瞎子观灯》《春灯谜》《红梨记》赏灯《等；端午节要演》渔家乐《端阳》《白蛇传》《傻宝

贝吃粽子》《艾叶娘娘》《雄黄山》《汨罗江》等应节戏；七月初七要唱《天河配》《长生殿•乞巧》《七巧图》；七月十五中元节要演目莲救母题材的《盂兰盛会》《河子灯》《游十殿》《滑油山》；中秋节要唱《嫦娥奔月》《兔奶奶送闺女》等；重阳节要演《焚绵山》《首阳山》等；寒衣节要演《送寒衣》《阴阳河》《黄氏女游阴》等；进了腊月，祭灶日要唱《送灶王》《糖瓜财神爷》《小过年》等戏。

新凤霞在《“神牛”的灾难》一文中回忆了七月初七乞巧节演出应节戏《牛郎织女》的情形：

> 这种戏叫“彩头戏”，有片子、灯光、五彩幻灯，真牛上台。牛郎牵着真牛，牛身上扎上五色彩球。那时迷信，叫牛是“神牛”，要给它磕头，演出前还得烧香。

可见应节戏不仅仅是剧本的演出，还有一些仪式性的、习俗性的讲究在里面。这就涉及了演戏习俗了。在戏曲演出中，有一个最重要的习俗便是“破台”。所谓“破台”指的是凡新戏园落成或旧戏园易主，在开锣演出之前，进行的一种仪式。破台仪式多在夜间举行，避免外人观看。开始时，以场面鼓乐齐鸣引领前台经理与后台各管事一行人恭迎老郎神像，自神塞登台、升座，谓之“请圣”。在舞台上设宴神桌面，香烛高烧，并布置有帐帘、标旗、五方旗等排衙及活公鸡五只，经理与管事们次第向神像参叩礼拜，之后，有演员上场在宴桌前跳加官，跳财神，再由小生表演《六国封相》中一场戏，名谓“三出头”。其后，由武行演员斩鸡头于台上，以鸡血遍洒舞台上各处。同时，另有五位演员扮王灵官，各执金鞭，上系一串百子爆竹，在台上边放边走，以期破除不祥。仪式完毕，即焚香送神，仍由场面奏乐送神回归神宪。此外，戏班子出现不吉祥的事情，或经营不顺，往往也有举行“破台”的情况。新凤霞在回忆录《大破台——“打鬼”》中就描述了一次“破台”经历。戏班财主逼死了学戏的小女孩“小黄瓜”，那时候人们都迷信，财主觉得小女孩腊月里在厕所上吊成了屈死鬼，为了破除灾祟，决定在腊月二十三小年这天举行“大破台”仪式：

> 往年没有这样人命事，年年都是小破台，就是腊月二十三日封箱，给祖师爷烧香，大

家磕了头，把祖师爷请到前台去，写上“封箱大吉”，把戏衣箱封上，就算完了，这叫小破台。等到年初一开戏，把祖师爷从前台请到后台，就顺当了。开戏前《跳加官》，财主等着接元宝大发财源，就这样进入了新的一年。出了人命了，有了“屈死鬼”了，就得大破台，叫“打鬼破台”。那是财主做了亏心事，求神驱鬼，辟邪消灾，自我安慰，完全是一种迷信。

……

破台扮灵官的一般是有武功的武戏演员，当然是我们大家都尊重的武戏演员大师哥扮这个角色。灵官开红脸穿大靠，不戴靠旗，一手拿灵官鞭，一手拿一只活鸡。夜里十二点破台，破台时有一个打鼓佬擂鼓：“鼓隆……”“鼓隆……鼓隆……”擂鼓了，大师哥要开始打鬼了。

大师哥手抓活鸡，硬把鸡头揪下来，鸡脖子那里像水龙头似的鲜血直冒。大师哥到处甩血，前后台一片漆黑，只开了个很小的蓝灯，真是恐怖哇。财主身穿皮袍子，坐在祖师爷桌前，手拿素珠，在祖师爷桌前闭着眼很稳当地坐着。大师哥在前后台跑着追鬼，时钟当当当敲了三下，我遵照大师哥的吩咐出来了。我早就扮好了，穿了一件黑袍，梳着长头发，披散在肩上，戴上一个“吊客脸”，舌头从嘴里挂下来一尺多长，一跳一跳，围着财主转，这时四面八方出来了很多扮着“吊客脸”的恶鬼……

新凤霞这篇回忆录为我们再现了旧社会破台的仪式程序：请祖师爷、焚香叩拜、封箱、戏前跳加官、杀公鸡撒鸡血等，无非传达着艺人们驱邪避灾、求吉纳祥的心理诉求。

其实，在旧社会，戏班子除去“破台”之外，还有很多习俗和讲究。比如“拜三节”，也就是每年逢春节、端午节、中秋节三个节日，戏班老板要带着四五个人和小姑娘去给阔人们拜年。“一般去的都是大买卖家：绸缎庄、金店、大洋行、大商店，如‘谦祥益’‘瑞蚨祥’等。前台经理领着，进门就向人家拱手作揖、道喜、说吉祥话。什么‘恭喜发财’啦，‘买卖兴隆’啦，‘财源茂盛’啦，‘一顺百顺’‘日进斗金’啦等等。”可是，旧社会，那些阔人们很难伺候，有的还对艺人们骂骂咧咧，完全视为乞丐。

在民间婚丧嫁娶必要演戏。婚礼演戏重在娱人，多演出一些喜庆吉祥的剧目，诸如《龙凤呈祥》《大登殿》《鸿鸾禧》《双官诰》《满床笏》等，意在营造欢快娱乐的气氛。然而，中国文化是讲求辩证的，丧事活动中也免不了要请戏班演戏，而且逐渐由“娱尸”向“娱人”转变，亦

不乏欢快的气氛，尤其在老喜丧当中。

在我国古代丧葬礼俗中正式搬演戏剧最早见于明代周旋的《疏稿》："臣闻，苏松与京畿富豪之家……丧事举行，器陈美饰，祭列珍奇，张乐娱尸，搬戏。"可见，最初丧葬仪式中演戏的主要目的是娱尸。对此，《明实录•武宗实录》也有记载：

> 近年京城军民之家，丧事甚违制，初丧扮戏唱词，名为"伴丧"。及出殡，剪制纱罗、人物、播幢之类，排列塞途；兼用鼓乐，戏舞导送。

上述的《武宗实录》对民间丧葬出殡仪式描述的较为详细，除去糊制各种车马、幡旗之外，还要有吹鼓手"戏舞"送葬。其实，吹鼓手送葬早在汉代就已存在。《史记•绛侯周勃世家》记载："绛侯周勃者，沛人也。其先卷人，徙沛。勃以织薄曲为生，常为人吹箫给丧事。"对于丧葬仪式中的演戏，历代政府当局是予以禁止的：如嘉靖七年（1528）监察御史刘谦亨等，为禁奢侈以正风俗事上奏，"丧葬之家……崇僧道诵经，聚优伶为戏"，在禁之列；嘉靖九年（1530），广西提学佥事黄佐撰乡约规定："凡丧事不得用乐及送殡用鼓吹、杂剧、纸蟠、纸鬼等物，违者罪之。"巡抚吕坤万历朝任职山西期间（1573—1582）亦曾明令"居丧不许用倡优唱戏"。再比如《清史稿•礼志》记载："康熙二十六年（1687），禁居丧演戏饮博。"雍正二年（1724）时曾下令"严禁兵民等，出殡时前列诸戏，及前一日，聚集亲友，设筵演戏"。统治者的屡次禁止，恰恰说明民间丧葬演戏的普遍。



保定市郊丧葬仪式中的评剧演出（焦振文摄）

丧葬演戏逐渐由“娱尸”向“娱人”转化，尤其是在老喜丧当中。所谓老喜丧是指为年岁高迈（多为70岁以上）寿终正寝的老人办的丧事，民间俗称喜丧、白喜丧，并且常与结婚嫁娶并称“红白喜事”。老年人能够寿终正寝，儿孙满堂为其发丧送葬是人生喜事，所以要演戏助兴娱乐。诚如有民俗学者所言：“传承于民间的大部分民俗活动，都带有极其浓厚的娱乐性质。就是一些比较隆重和严肃的宗教习俗和丧葬习俗，也充斥着娱乐内容。”以河北保定、唐山、天津一带的农村为例，丧葬礼俗有“小三天”和“大三天”之说，死者若在半夜0点以后去世，则为“大三天”，也就是要整整过完三大天才发丧出殡；死者若在下午1点以后去世，则为“小三天”，第三天头上就要出殡，总之，停灵都不可超过三天。小三天，往往只安排两场吹鼓手吹奏、演戏；大三天最多可安排三场。其中必不可少的是出殡前灵前的演唱和送葬路上的演唱。河北保定、唐山、天津一带的农村丧仪上多演唱评剧与河北梆子。评剧演唱频率最高的剧目是《刘巧儿•小桥送线》《花为媒•报花名》《秦香莲•见皇姑》《杨三姐告状•哭灵》《秦雪梅吊孝•哭灵》等，尤其是《刘巧儿•小桥送线》几乎每次都有演出，大家在巧儿与王寿昌近似揶揄笑骂的对唱

中实现了最大的满足与欢愉。

节庆庙会是戏曲演出最为频繁的时刻，也是乡土市井最为狂欢的时刻。庙会顾名思义，就是因庙而形成的具有一定仪式等特定内容的聚会。“庙会的实质在于民间信仰，其核心在于神灵的供奉。它可以是一种很大规模的群体性的信仰活动，也可以是一个村庄，一个家族的信仰活动；所有的娱乐都应该是围绕某种信仰活动的具体展开而进行。庙会的历史，其实就是民间信仰的历史。”可见，庙会是围绕着群体性信仰所进行的聚会活动。一般而言，每座庙里都供奉着当地民众所信奉的神祇，民众极其虔诚地崇拜当地庙宇中的神灵，并且定期集体性的聚会，举行仪式性的活动，诸如烧香、上贡、演戏娱神等等。由此，庙会也成为孕育民间文化艺术的土壤和摇篮，具体而言，包括民间戏曲、民间歌舞、民间社火、民间杂技、民间工艺等，同时，庙会还孕育催生了商业活动，夹杂在烧香、还愿、演戏酬神之间的是那不可或缺的小商小贩。值得一提的是随着岁月的流逝，尤其是今天，一些地区虽然庙宇和神灵早已杳无踪迹，但庙会习俗依然盛行，庙会演戏的传统依旧存在。“风烟何处喧墟市，箫鼓谁家赛水神”，“黄陵庙前湘竹春，鼓声坎坎迎送神。包茶裹盐作小市，鸡鸣犬吠东西郊”。这便是庙会在城市与乡村的生动再现。

庙会上除敬奉神佛之外，最主要的功能便是演戏酬神了。“演戏游神之类的文化娱乐活动是庙会初始即有、属主动性的行为，最初是敬神的内容和手段。后来就演变为一般性的群众娱乐。”“庙会当中的文化娱乐活动因时、因地、因神之不同而约略有异，但无论城乡，演戏是一个很普遍的节目。所以久而久之，城乡许多庙宇正殿的对面，往往修造一个亭阁式的戏台，这边从建筑景观上体现出庙会乃至寺庙本身所具有的文娱特征。”在华北的农村，庙会往往持续3－7天，长短不一，偶尔也有仅持续1天的庙会。著名作家林莽在其散文《乡间的庙会》一文中曾对华北农村20世纪50年代的庙会进行了文学性的描写：

> 每逢庙会时节，村里张灯结彩，空地上用苇席搭起了戏台，台口用彩绸装饰，大红大绿的别有一番情趣。五十年代的乡村还没有电灯，几只比马灯大许多的汽灯挂在戏台上，把乡村里平淡的日子都照亮了。
>
> 庙会一般是三两天，每家都有亲友从四面八方的村子里来，他们套了牛车或牵了毛驴儿，穿上节日里的衣裳，篮子里的饽饽是点了红点的。这种走亲家，人们称它为“上庙”。穿了新装的孩子们把村子装点得鲜活了起来。商家和小贩们也赶了来，为乡村里的节日增加了另一种氛围。庙会上有卖艺的，有卖衣服和布匹的，还有卖居家用品和各种农具的。我记忆最深的是吹糖人，还有卖芝麻糖和甘蔗的。庙会要比人们重视的春节、八月十五等传统的节日更具交往性和商业性。
>
> 在乡村的那几年，我和大人们赶过几次庙会。一早起就等着来接的车了。在乡间的土路上，木轮的大车上铺了苇席和棉被，女人和孩子们摇晃在上面，听着木轴发出的吱呀声和车把式悦耳的吆喝声。车把式们抱了结着红缨子的鞭子，有的跟车走在路边上，有的坐在车辕上。拉车的牲口也在脑门上结了红缨珞。人们相互应答着，这是一年一度的乡村里的节日，它点缀着质朴而平和的乡村生活。

由此，我们不难想见在20世纪50年代物质生活贫乏的乡村，人们精神生活的富足。古典乡村田园牧歌式的走亲戚，“赶庙会”的热闹、质朴远非今天物欲横流的市井商业之气所能比拟。

评剧多在保定、唐山、天津等地的城乡庙会里上演。比如，北京的通州在20世纪之初隶属于今天的河北省，当时称直隶省，其中的郭村有着悠久的评剧演出传统，而其演出时间多是在固定的庙会期间。郭村东边有一座大庙，这座庙原是本村黄姓的家祠，后遭废弃。此后又有尼姑、和尚相继住在此处，清末民初则成为了村民公共娱乐的空间了。每逢年节以及观音生日，村民们便在庙前的空地上搭起草台子，唱几天蹦蹦戏。李向振先生在《郭村蹦蹦戏》这篇文章中记载了该村评剧老戏骨杨永志的采访文字，杨永志老先生回忆了本村庙会演出评戏的情形：

> 我们这村原来一年唱两回戏，正月初二开始唱三天，二月十九唱三天。现在不唱了。我小时候，十多岁的时候，每年正月初二就唱，二月十九还唱。那阵儿，我们这有一个庙，有南海大士，现在这个庙已经全没有了，解放后就全扒了。二月十九是她的生日，这南海大士，她不是叫慈航道人吗，她的生日是二月十九。正月初二，我们这儿过春节，为了庆祝这春节才演。这二月十九，是为了庆祝观世音菩萨生日，给她演三天，每年都演，我们这儿固定地就唱六天。

据杨永志回忆，他们所唱的评戏分大戏和帽戏。大戏比如《秦香

莲》《小姑贤》《花为媒》《刘巧儿》《夺印》《冯奎卖妻》《杨二舍化缘》《借女吊孝》《双招亲》《蜜蜂记》《摔子劝父》《夜审周子琴》等评剧经典剧目；帽戏如《王二姐思夫》《打狗劝夫》《书囊记》《马寡妇开店》《黄爱玉上坟》等。



北京城庙会上的评剧演出

即使在文化娱乐日益多元的今天，评剧依然在北京、天津、唐山、保定等各地的城乡庙会上如火如荼地演出，这其中，既有专业院团的演出，也不乏民间评剧票友组织的业余演出。总之，有庙必有戏，有戏甚至可以无庙。就这样，评剧在华北的广大城镇与乡村代代传唱，夹杂在乡间市井小商小贩的叫卖声中，见证着乡村百姓与市井细民的酸甜苦乐、离合悲欢。评剧，真的是名副其实的乡土市井艺术！

第四章 评剧开山鼻祖——民间戏圣成兆才

第一节 滦南乡野育戏圣

滦南，顾名思义，即指滦河以南。滦河，古称濡水，发源于河北省丰宁县西北的巴颜屯图古尔山麓，一路向东，蜿蜒而下，流经内蒙古高原，环抱锡林郭勒大草原，兼收并包小滦河、伊玛吐河、武烈河、白河、老牛河等五百余条支流，直走渤海，就这样，历经千万年的冲击流淌，逐渐在下游形成了一个万余平方公里的冲积扇平原。元人宋本有诗曰："滦河上游陋，涓涓仅如带。偏伶下横渡，复绕行都外。颇闻会众僚，既远势滂沛。虽为禹贡遗，独与东流会。乃知能自致，天壤无广大。"明代学者师范《滦河词》中亦云："环永者七邑，乐意称沃壤，阡陌沿滦河，百里势平敞。杂粮名更广，比户庆丰穰……""滦南多才俊"，甘醇的滦河水，肥沃的滦南土哺育了一代代勤劳质朴，刚毅坚强的滦南儿女，他们中有彪炳千古的名臣贤相，也有才华横溢的文人墨客，亦不乏流芳百代的艺术大师。评剧创始人，一代戏圣成兆才先生便是其中杰出的代表。



民间戏圣、评剧开山鼻祖成兆才先生像

一、凄苦的童年

成兆才，字洁三（一作捷三），乳名来顺，艺名东来顺。生于清同治十三年十一月十二日（1874年12月20日）河北滦县茨榆坨镇绳各庄村的一个贫寒的农村家庭。成兆才的童年生活是苦难的，然而精神世界却是丰富多彩的。物质的匮乏、社会的残酷与精神的富足，矛盾而又统一在了这位评剧艺术的创始人的身上。

成兆才的童年时期，滦州地区恰逢多事之秋，天灾人祸频仍，民生凋敝。一方面，以唐山为代表的都市资本主义煤矿工业和商业进一步发

展，据《滦县新志》载：“滦属海滨，其利鱼盐，咸丰以后，大庄河民出海，向关东运粮，滦人在家者十之二三，出外经商者十之七八”；另一方面，滦南广大农村则一派凋敝萧条之象。绳家庄更是土地贫瘠，全部是沙地，既不耐旱，又易患涝，村东的小青龙河与村西的双龙河把它夹在当中，时常闹水灾，村民只好举家逃难，乞讨过活。成兆才出生不久，也就是光绪元年（1875），据《滦州志》中记载：“夏旱大旱，黍稗秀而不美，秋麦多枯死，冬无雪”，两年后的光绪三年春，再次发生有史以来的特大饥荒，紧接着八月又发生瘟疫。光绪五年的三月，天气奇寒，光绪六年的七月十三发生地震，次年八月淫雨霏霏，洪涝成灾。总之，非涝即旱，天灾不断，饿馁遍野，几近食人。再加上人祸不断，“皇粮庄头的盘剥，军用征发，操切弥甚，使民力拮据生活非常困苦”，当时滦县流传“七狼，八狗，六虎头”“滦县无清官，清官不到头”“滦县无清官，一有清官闹歉年”的民谚。不适宜耕作的土地，连年的天灾人祸，滦南人只好另谋生路，出外经商者有之，沿街乞讨者有之，更有一些走江湖、撂地摊，卖艺似乎成了他们一种无奈的选择。“那些会唱莲花落的艺人则发挥自身优势，手拿竹板，肩背钱褡子到邻县和外地演唱。一些豪门大户，见莲花落发展方兴未艾，除满足自己家族娱乐的需要，炫耀门庭外，还可谋取利润，也纷纷插手其间组建班社。”莲花落，又称“莲花闹”“莲花乐”“小落子”，是载歌载舞的民间演唱艺术。最初源于乞丐串走江湖撂地卖艺的说唱形式，宋人的《五灯会元》中记载：“俞道婆尝随众参琊琊，一日闻丐唱莲花乐大悟。”又由于“莲花乐”中的“乐”与冀东一带方言中的“落”音相近，因此民间往往将二者通用。到清代末年，京师及冀东一带盛行的莲花落分为了东西两路。

正如上面说到的莲花落，成兆才出生的滦南虽然灾荒不断，但这里却是个文化底蕴深厚，民间戏曲、曲艺异常丰富的地区，这是成兆才评剧艺术的起点源头。

二、艺术的原点

滦南战略地位极为重要，《滦县志》记载：“县居东京，是东出山海关要路，俗称形胜，乃兵家必争之地。”长期的战争，不同民族、不同文化在此相互交流碰撞，丰富了滦州的文化底蕴。“明初山西、湖南、湖北、河南、江苏、安徽、浙江、山东等省的大批移民迁居此地，不仅带来了先进的耕作技术，也带来了中原及黄土高坡的风土人情。传统观念的更新、文化板块的相互碰撞、戏曲文化的相互渗透、民俗文化的相互交融，铸造了当地居民文化的胸襟的宽广和艺术文化的多元。”可以说这个地区融汇着农耕民族、游牧民族与渔猎民族不同的文化因子，“语言是物质的外壳”，于是这种不同文化的碰撞与交融便由语言最直观地反映出来。这里的方言被称为“奤儿语”，这种“奤儿语”又受北京语言的影响，听起来酷似“唱歌”，自带音韵，尾音很长。“在长期的生产生活中，人们有很多语言也都习惯用‘唱’的形式表现出来，像哄孩子哼的民谣，据说，成兆才小时候就经常听妈妈哼唱当地那带有泥土气息的民谣小调，耳濡目染、潜移默化中种下了艺术启蒙的种子。再比如，妇女上坟烧纸的悲调、打夯号子、打樯号子、摇摇号子、拉网号子等等，都是韵味十足的歌谣小调”，而这些自然又都被评剧所直接吸收，20世纪80年代赵丽蓉在著名的评剧电影《杨三姐告状》中演唱的那一脍炙人口的“哭灵”一场戏，显然就直接受到了当地民间妇女哭灵大悲调的影响。

天灾人祸、民不聊生的生存状态也使得滦州一带民众俗信巫鬼，祈神祭祀文化也十分活跃。善良的民众为求得最基本的生存，求得平平安安、风调雨顺、无病无灾，只能把一切寄托在虚无缥缈的宗教信仰上。杜盛兰先生在《成兆才传》一书中，就有不少相关的记述。成兆才还未出生，其父就去集市把柴禾和盖天卖掉，从中挤出钱来为即将出生的孩子找了一位风水先生算命，先看阴宅后看阳宅，那位风水先生经过“掐指推算”，还有鼻子有眼地根据生辰八字预测孩子一生的命运，并信誓

旦旦地说："你这孩子命大，他是逢舛而生，遭灾而兴，遇难呈祥啊！"因此才有了"来顺"这个乳名。《成兆才传》一书中还详细叙述了光绪二年，滦州大旱，当地百姓祈雨的隆重的仪式。他们在会头的联络下，聚集了当地大马庄、小马庄、阚庄、屠家庄等17个村庄的两千多百姓进行"求雨"，既要祈求"雨师"，还要祈求"雷公""电母""风神"的协助。他们在关公庙高搭席棚，请"关老爷下界"，各村推举近千人代表跪在殿前磕头焚香，然后将关老爷请到八抬大轿里去溯沙取水。一整套仪式历时两天，极为烦琐，民众颇为虔诚。求雨期间人们自觉地不沾"荤腥"，虽说类似的求神问卜并没有任何实际功效，但善良而虔诚的民众却得了心灵上的慰藉，更为关键的是，这种民间宗教仪式恰恰是民间戏曲曲艺植根的肥田沃土。

由于受到唐山等都市资本主义煤矿工业和商业进一步发展的影响，市民有闲阶层不断壮大，再加上滦南一带灾荒不断，就催生了一大批民间艺人，他们多为破产逃难的农民，于是民间曲艺戏曲的繁盛也在情理之中了。这里有土生土长的冀东莲花落、什不闲、大秧歌、竹板书、乐亭大鼓，还有从外地传来的山陕梆子、河北梆子、昆腔弋曲、皮影戏、京剧，可以说是一应俱全。成兆才自幼对这些民间"玩艺儿"便十分痴迷。"来顺和小伙伴们只要听说哪村有耍马戏、说书、唱影、演莲花落的，不管道路有多远，哪怕就是走上十里二十里路也要去看。夜半归来，穿荒野僻径和路过坟圈子是常事，那时也不知道从哪来的那股劲儿，从来不知道怕是什么，也没有犹豫过。"成兆才为了看戏，不仅跑遍周围的村子，而且还去往外地的外祖家去看梆子戏。河北梆子那丰富的唱腔，甘畅淋漓的表演，高亢激越的伴奏令他心神向往，潜移默化地影响着他。童年的成兆才哪知道外祖母家所在地的蚕河口村早在北宋时期便有杂剧演出了，至今该村还存有北宋真宗年间的一座古戏楼，楼前石柱上有一副对联，上联是"兴朝留物唯勒，暂藉休声怡耳日"，下联是"盛世四民同乐，还将古迹畅人心"。难怪清人张老山有诗赞曰："杂剧斗纷华，百戏竞拙巧。鼓吹杂铙歌，优孟衣冠妓。"这首诗就反映了

清代的滦州一带百戏杂陈，争芳斗艳的演出盛况。当时的滦县仅大型河北梆子班社就有四个：滦州小高庄高老裕的高家班、榛子镇丑万利的万声和梆子班、张各庄曾继官父子创办的班社和马城湛店子李春茂组建的梆子班，此外还有规模较小的魏家班、梁各庄的梆子班等，每逢节日庙会，都有热闹的梆子戏曲演出。

三、艺术的启蒙

应该说，对成兆才艺术启蒙的主要有四个人：父亲、母亲、哥哥成兆文和私塾先生金秀才。与其他孩子一样，父母都是第一任启蒙老师。苦难的童年唯一使成兆才感到快乐的就是前文所讲的母亲经常哼唱的带有乡土气息的民谣小调："说胡话，道话胡，荞麦地里耪玉黍。一耪耪出个小柳树，三杈高，七八搂粗，桑葚长的黑乎乎，拿着竿子去暴枣儿，暴出一地胡萝卜。拿到地里焖白薯，焖出了一锅肉骨头。张三吃了李四饱，撑得王五满街跑。一跑跑到张家庄，碰上老李和老张……"长期的耳濡目染，成兆才在小小的心里留下了或深或浅的烙印，而这恰是后来创编评剧剧本的源头活水。父亲是个本本分分的农民，穷苦人也自有穷苦人娱乐的手段与方式。农闲时节，新年刚过的正月，他们走上街头、麦场，扭起大秧歌，唱起莲花落，这是穷苦的农民自己的节日，是底层民众暂且忘却一切生活苦恼的狂欢。成兆才难以忘却父亲扭秧歌时那婀娜的身姿，轻盈的舞步，曼妙的圆场碎步……

成兆才的哥哥成兆文是个莲花落艺人，走街串巷，出村迈垄地卖艺为生，每次都小有收获，不至于挨冻受饿，这给了年幼的成兆才很大的鼓舞，只想像哥哥一样学唱莲花落来养家糊口。"唱的是三长庆云六道松，九仙那个人古洞中。洞中里藏着那一个王禅、王恼二兄弟……"小来顺听得如醉如痴。自幼聪颖过人的小来顺模仿能力很强，有一次听哥哥成兆才演唱一段数来宝后，竟然有模有样的也即兴编了一套词儿："修好的大爷赏我一碗饭，祖祖辈辈做高官。老太太赏我一口饭，

修的你老儿孙全。少奶奶赏我一口饭，白头到老不受贫寒。姑姑赏我一碗饭，嫁一个丈夫美少年……”

在旧社会，贫寒出身的孩子想要上学读书根本就是幻想，年仅十二三岁的成兆才过早地承担起了养家糊口的重担，靠给地主放猪、打杂、扛大活儿补贴家用，据说还给一个万声和梆子戏班烧过锅炉干过杂活，在那里还学会了吹笛子和拉板胡。然而，成兆才毕竟不是凡夫俗子，绝不安心一辈子就这样庸庸碌碌，他是个有心人。18岁那年，他经常找机会去村里一个富家子弟办的私塾“古槐堂”隔着窗偷学。他听“古槐堂”的私塾先生讲《隋唐英雄传》《今古传奇》《聊斋志异》《三国演义》《红楼梦》《西游记》《水浒传》等，里面一个个曲折动人的故事，让成兆才听得如醉如狂；里面一个个鲜活生动的艺术形象，深深镌刻在成兆才的心灵深处，为他今后创作平腔梆子戏提供了极为重要的素材。

成兆才就是在这个民间戏曲、曲艺之乡的长期熏陶和浸淫中逐步走上评剧艺术之路的。

第二节 闻名乡梓“东来顺”，评剧筚路蓝缕人

成兆才走上评剧艺术之路固然有着对莲花落等民间艺术的痴迷，但一个更根本的原因恐怕还是为生计所迫。因为在那个年代，但得一份活路，也不愿做供人玩弄的卖艺人，俗话说：“有女不嫁吹鼓手，有儿不做唱戏郎”，说书唱戏的艺人在当时属于下九流。

一、冲州撞府，撂地儿卖艺

起初，成兆才随哥哥成兆文出村串乡演唱莲花落维持生计，后来由于其他艺人结成小组出关外卖艺谋生。到了1890年前后，滦南一带出现了不少民间职业性的莲花落班社组织，成兆才便加入了金开福组办的二合班，学演包头，即男旦。金开福，艺名“金长腿”，工男旦，生于清咸丰三年（1853），祖籍滦州茨榆坨镇光水村，他是著名评剧艺术家金开芳先生的哥哥。金开福能拉会唱，还会自己创作，善于奖掖后进，培养年轻艺人，像著名的早期评剧艺人阚振才、阚俊成等均得到过他的悉心指导。金开福组建的二合班在当时名声很大，尤其是唱红侪城，更是“隔着门缝吹喇叭，名声在外了”。擅演的唱段有《小放牛》《王婆骂鸡》《叫五更》《锯大缸》《小借年》《刘云打母》《逛花园》等等。成兆才加入二合班后可谓如鱼得水，他原本就天资聪颖，多才多艺，吹拉弹唱无不精通，再加上他虚心求教，刻苦练功，能够博采众长，很快就打开了戏路，不但善演男旦，而且老旦、老生、丑行均能胜任，据说他尤其善于表演算命瞎子和凶恶的女人，这也是后来成兆才专工丑行的原因。二合班时期的成兆才扮相俊美，唱腔婉转，唱红了喜峰口外边远山区和滦南一带附加的乡村集镇，在冀东一带颇受欢迎，堪与当时西路

莲花落艺人“西来顺”相媲美，于是，大家送他艺名“东来顺”，从此“东来顺”艺名不胫而走，成兆才开始名闻乡梓，而此时他还是业余莲花落艺人。

二、崔家班的历练

成兆才成为职业的莲花落艺人是从随叔父成永玉一起加入丰润县魏庄赵小斋班而后转到乐亭庙上崔家班开始的。崔家班的班主崔佑文，字子宣，族中行八，人称“崔八爷”，祖籍吉林省长白山崔家沟。崔家半原本是个名为“双发合”的梆子班，后来崔佑文看到冀东一带莲花落很红火，便邀请了邱喜、张玉树、任连会、刘春生等著名莲花落艺人组建了“双发合莲花落子班”。崔佑文又凭借雄厚的力量，为了留住艺人，使他们安心从艺，“首创了压班制”，也就是先无息借给老艺人们银钱，名曰“压班费”，作为艺人们的安家糊口费，数额多少视艺人们资历水平而定，离班时如数偿还。这种制度解决了艺人们的后顾之忧，为职业莲花落艺人的出现，为评剧艺术的产生和发展产生了极大作用，在评剧发展史上当占一席之地。

崔家班设施齐全，有专供艺人练功、排练的练功房，有专门的戏台，有自己专门的服装道具，甚至为演员提供食宿，可与皮影、梆子、大鼓等演员同吃同住，相互切磋技艺。逢年过节，崔家班能够演出“八大堂”，一唱就是半个月二十天，影响颇大。成兆才加入崔家班，崔佑文十分高兴，当时开出的“压班费”高达一百二十两。由于成兆才从金秀才那里偷学过大字，也算粗通文墨，在崔家班还另外担任领班。成兆才在崔家班广泛接触了皮影、大鼓书尤其是梆子演员，使他逐步了解了河北梆子等大剧种的剧本结构、板腔体式、行当设置和表演程式，于是改良莲花落，创新发展大剧种的意识开始在成兆才的头脑中萌发。

三、投身宝庆堂与初闯天津卫

光绪二十年（1894），滦南的一场暴雨，紧接而来的是次年的瘟疫横行，随着父母妻儿的相继染病离世，面对妻离子散、家破人亡惨境的成兆才离开了因无力支撑而解散的崔家班，找到了莲花落老艺人任连会，决定一同投奔丰润县魏庄子的宝庆堂落子班。任连会生于咸丰元年，读过私塾，做过乡村教师，精通岐黄之术，熟读四书五经，酷爱小说戏曲等民间艺术，广交民间艺人。宝庆堂是由仕宦出身赵寿臣组建的落子班，人称赵家班。赵寿臣是镶蓝旗人，曾祖、祖父均曾在朝为官，他自己也曾捐过知县，颇好戏曲。赵家班有着比崔家班更大的规模，可谓群星璀璨，名家云集。成兆才来到赵家班很受欢迎，更主要的是在这里他接触了更多大剧种的名演员，与他们切磋技艺，提升自己，再加上任连会在剧本创作方面的循循善诱，倾囊相授，成兆才艺术的成长更迅猛了，他不断创新改造落子戏，还创编了以唱本为脚本的连台本戏，如《单宝童投亲》《巧鸳鸯》等。

1901年，成兆才与金鸽子、王荣等人来到天津演出，在天津除去演出了“合簌”“抱篇”“单口”等传统形式莲花落，还演出了“拆出”的《小姑贤》《小借年》《四大卖》等剧目。由于莲花落剧本都是民间艺人自编自创的，无论在形式上还是内容上都难免会不够精致，甚至为迎合市井小民的审美趣味而存在淫秽色情等粗俗的内容或表演，这自然会招致文人士夫乃至当局的鄙夷和禁止。清人张喜在《津门杂记》中污蔑莲花落演出是：“妙龄女子登场度曲，虽于妓女外别树一帜，然名异实同。”这就把莲花落演员视为娼妓一流了。据《中国戏曲志》（天津卷）载：“成兆才、张化文、姚继盛、金菊花、倪俊声等进天津演出莲花落。直隶总督重申禁令，并驱逐出境，宣布永不许进城演出……”，以“有伤风化，永干力禁”将成兆才等莲花落艺人驱逐出天津。

四、评剧诞生

天津禁演，并未使成兆才灰心泄气，反而愈挫愈勇，他又联合张化

文、张德礼、刘春生、金菊花、姚继盛等莲花落艺人痛定思痛，着手对莲花落进行革新，主要是学习京剧、河北梆子等大剧种，剔除落子戏里粗俗鄙陋、色情淫秽的成分，避免演出中的“场上见”和“跑梁子”，规范演员的舞台动作与唱腔台词，创新唱腔与板式，丰富了舞台背景，尝试与河北梆子同台演出的“二合水”，改编移植梆子、皮影中的优秀剧目，但保留了评剧乡土气息浓郁、贴近百姓生活的独特优势。1908年，成兆才等人在吴家坨首先排演了《马寡妇开店》《刘伶醉酒》《告扇子》《劝爱宝》《刘公案》《秦雪梅吊孝》《打狗劝夫》等几出新戏，同时将莲花落更名为“平腔梆子戏”。



永平府鼓楼原貌

他们带着革新后的“平腔梆子”进入了被誉为“京东第一府”的永平府演出，功夫不负有心人，这三出文武兼备，唱作俱佳的剧目“博得了永平官员和群众的欢迎，从而打开了永平禁地，使莲花落获得了一个起死回生的时机”。进而又开辟了滦州、昌黎、乐亭三县的阵地，莲花落再度复兴起来。



成兆才先生存放剧本的盒子（韩燕摄于成兆才纪念馆）

1909年“双国孝”结束，成兆才、月明珠等人借用站上张景惠戏箱，组建庆春社，以男旦月明珠为主演，从永平进驻唐山，在永盛茶园演出。此时成兆才等人又对平腔梆子戏进行二度改革，广泛吸收河北梆子、京剧、皮影戏等剧种的音乐和表演艺术，同时创编了《花为媒》《占花魁》《移花接木》等剧目，一经演出，就得到了唐山工人、店员以及广大贫苦市民的热烈欢迎，“就连来在塞外八沟、喇嘛庙赶驮子的农民、小商贩，也无往而不至‘永盛茶园’听听月明珠的‘落子’，看看成兆才新编的几出新戏”。

1915年成兆才带着庆春班新的阵容二次进军天津，为天津观众带去了《巧换婚》《劝爱宝》《斩窦娥》《于公案》《合家欢乐》《孝感天》《夜审周紫琴》《井台认母》《马寡妇开店》《洞房认父》等二十余出剧目，打炮戏是由金开芳、月明珠、张德新在宴乐茶园首演的成兆才新编剧目《败子回头》，受到了天津观众热烈欢迎。月明珠的演唱更

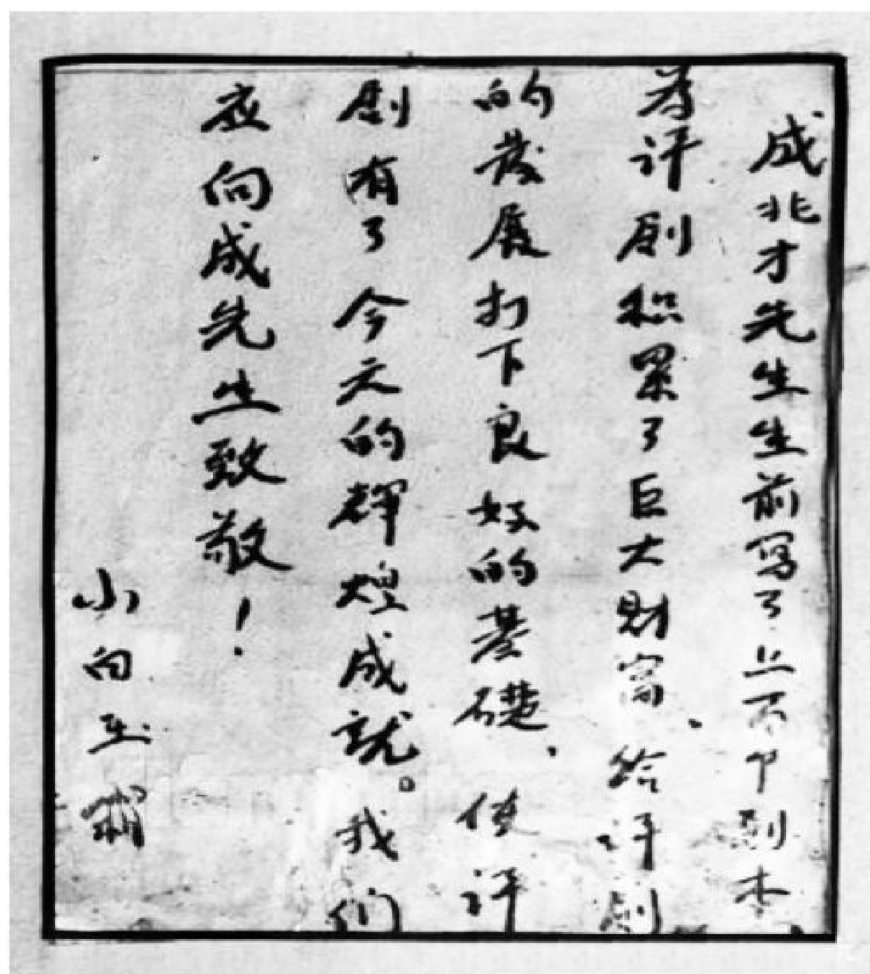
是艺震津门，当地富商官绅联名为他赠送写有“明珠新出蚌，一起平腔，压倒男伶女乐”字样的贺帐，前清太保吕海寰据说还做过光绪帝的老师，酷爱平腔梆子，一次月明珠演出散戏后，专门来到后台，对成兆才说：“你们的戏唱得好哇，有警示后人，评古论今的作用。好比给世人找到面镜子照照自己一样。这重点在一个‘评’字上。所以你们的戏以后就别叫‘平腔梆子’啦！就改叫‘评戏’吧！”并且为剧社赠送了“风化攸关”的匾额，一下子扭转了社会对莲花落子艺术的鄙视，平腔梆子戏由此更名为“评剧”，终于在北方的戏曲重镇——天津唱红了。

五、走南闯北，流布四方

唱红天津卫，成兆才并未因此止步，骄傲自满，而是继续扩大平腔梆子的影响力，准备经由山海关进军东三省。1917年吉林人牛子厚的永盛茶园入股庆春班，改原庆春班为永盛合班，王凤廷作班主，成兆才任领班，兼编剧、导演，同时负责账目管理。1918年，成兆才率永盛合班经秦皇岛来到山海关，落脚于兴业茶园，开始演出。在山海关，永盛合班演出了《二县令》《百年长恨》《珍珠衫》《马寡妇开店》《雌雄兄弟》等剧目，同时还首次演出了《樊金定骂城》，盛况空前，备受欢迎，据老艺人回忆：“每场演出，观众多似人海，大有挤塌两侧包厢之势。”曾经做过前清三任知府的乡绅奎旭东看到平腔梆子戏的演出大为赞赏，认为这些剧目大有“评古论今，警化世人”的意义，亲自把书有“唐山首创警世戏社”八个大字的匾额送给永盛合戏班，而且还为成兆才为首的六十余名落子演员贺号，其中成兆才号曰“捷三”，这在地方戏曲发展史上是极为罕见的。由此，永盛合戏班更名为警示戏社（头班），成兆才由演员转向了剧本创编为主，此为成兆才评剧创编的黄金期。

山海关的场子铺得很成功，随着1919年五四运动的爆发，为进一步扩大平腔梆子的影响力，成兆才率领警示戏社离开山海关，进军东三省，开启了奉天落子的时代，评剧传播的范围更广了。

受到新文化运动宣扬的“民主”“科学”等进步思想的影响，尤其是1919年五四运动的爆发，成兆才创拍了许多反映现实题材的新剧目，尤其以《杨三姐告状》和《黑猫告状》最为著名。被称为“民国四大奇案”之一的《杨三姐告状》是根据河北滦县狗儿庄事件改编，首演于哈尔滨庆丰剧场；《黑猫告状》首演于安东的永乐戏院，反响极为强烈。随着1925年著名男旦月明珠的病逝，警世戏社内部开始出现巨大分歧并因之而散班。成兆才和其侄成国祯进入警世戏社三班，与主演花云舫合作。成兆才为花云舫编排了《枪毙驼龙》《枪毙驼虎》《对银杯》等剧目，同时义务性地收了金桂芝、金桂兰等女徒弟，亲自为他们创作了《猴儿变》实习戏，同时，年过四旬的成兆才还为弟子们示范演出《小姑贤》的剧目。1927年，成兆才被邀请到北孙班专任文戏教师兼任剧本编剧。



成兆才先生生前写了上百个剧本，
为评剧积累了巨大财富，给评剧
的发展打下良好的基础，使评
剧有了今天的辉煌成就。我们
衷向成先生致敬！

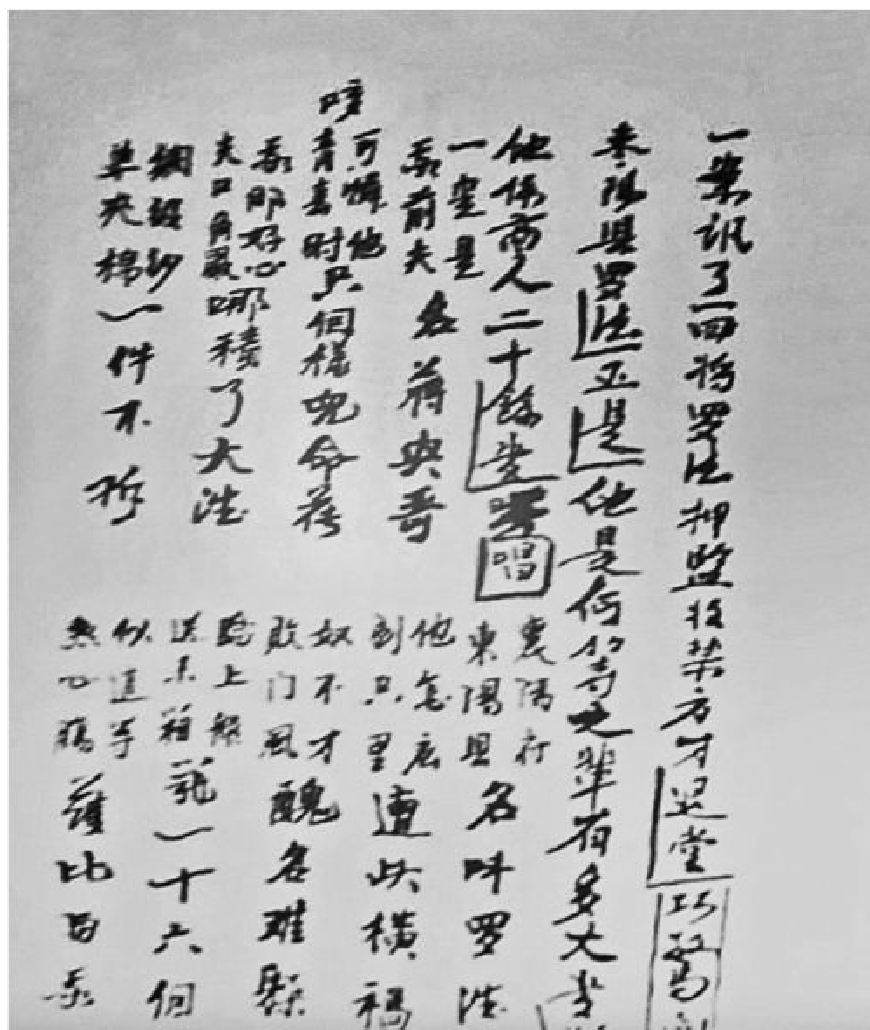
小白玉霜

小白玉霜对成兆才的评价（手稿影印）

怎奈天妒英才，正当成兆才的评剧事业如日中天之际，积劳成疾的他倒在了吉林“丹桂戏院”他心爱的舞台上，1929年2月8日这位饱经沧桑，颠沛流离，命运坎坷却又不屈不挠、才华横溢的评剧创始人，民间戏圣成兆才先生病逝于绳家庄故居，享年56岁。成兆才先生为了莲花落，为了评剧艺术的发扬光大贡献了他一生的心血，他的功绩千古流芳，他的名字将永远载入评剧乃至中国戏曲史册。

第三节 剧本创编：向民间艺术取真经

成兆才是个多才多艺的民间艺术家，他不仅戏路宽，扮相好，而且更难能可贵的是他还是一位导演兼剧作家。对于一个剧种的发展而言，剧本起着不可或缺的作用。随着评剧艺术的发展，评剧文学在短时间内迅速成熟并达到较高水平。“1909年至1918年这十年间，评剧艺人们创作、改编了近百个剧本，其中除《桃花庵》为月明珠创作外，其他有据可查的剧本均为成兆才编写。”如果就成兆才一生而论，他曾创作、改编、整理的剧本有102个。当然，像诸如任连会、张秀才等一些老先生也编写了不少戏，不过至今已无从考据了。成兆才生活在民间艺术资源极为丰富的冀东地区，冀东莲花落戏、大秧歌、弟子书、乐亭大鼓、皮影戏等民间艺术是土生土长的，彼时又有京剧、河北梆子、山陕梆子、昆弋诸腔传入，外加民间歌谣小调、故事传说更是不计其数。成兆才早年为地主扛活儿、放猪期间，在私塾金秀才那里“偷听偷学”读书认字，听到了《聊斋志异》《今古奇观》《隋唐英雄传》《三国演义》《水浒传》《西厢记》等古典小说、戏曲中许多精彩的故事，这些都成为成兆才创编评剧剧本不可多得的艺术资源。此外，与任连会等知识分子的交往，也对他的剧本改编创作大有裨益。



成兆才先生手稿（焦梓垚摄于成兆才纪念馆）

成兆才善于向民间艺术取真经，纵观他所改编创作的评剧剧本，主要来源于莲花落就有的唱本、二人转节目、乐亭大鼓曲目、《宣讲拾遗》等笔记小说、《聊斋志异》《今古奇观》等古典小说、京剧与河北梆子等大剧种剧目以及社会时事等。

一、取材莲花落

评剧由撂地说书的民间曲艺莲花落蜕变而来，成兆才也曾是莲花落艺人，因此，他在评剧形成初期的剧本主要根据莲花落原有曲目改编而来。“在1919年以前，他（成兆才）据此（莲花落）改编的剧本占这一

时期其剧本总数的三分之一，尤其集中在1908—1912年前后。”成兆才从莲花落改编的曲目具有代表性的有《狗报人恩》《马寡妇开店》《雪玉冰霜》《回杯记》以及《樊金定骂城》等。

《狗报人恩》（又名《义犬救主》），是成兆才在莲花落处于拆出时期根据莲花落原有曲目改编而成的剧本。这个故事出处已然无从考证，是莲花落艺人口耳相传的一个曲目。该剧由成兆才、张化文、张来、成国祯等首演于冀东农村。剧情梗概是：

年近四旬未有子嗣的张义与膝下二子承欢的张从是同胞兄弟， 张从夫妇为人歹毒，想要独吞家财，于是想把自己的一个儿子过继 给哥哥张义，不料，张义忽然生下一子，独吞家财的阴谋将成泡影。 一计不成，再生二计，张从夫妇买通稳婆，接生之时掐死张义之子， 抛掷后院。家犬仁义，在后院哺乳张义之子得以活命。最终真相大 白，兄弟二人分家另过。后来，张从家宅被大火所焚，家财尽失，二 子也被狼所食。

这个剧本的改编处于成兆才创作的初期，多是对莲花落艺人口头传唱内容的整理加工，剧本宣扬的无非是因果报应，善恶相报等思想，保留了较多说唱艺术的痕迹，尚不具备较高的思想性和艺术性。同期改编的剧目还有《告扇子》《黄爱玉上坟》《借女吊孝》等。

《马寡妇开店》是成兆才在平腔梆子戏期间根据莲花落同名曲目改编的一出经典的评剧剧目。这出戏又名《状元图》《女开店》《阴功报》《狄仁杰赶考》，1917年由月明珠、张德信首演于唐山永盛茶园（一说天津宴乐茶园）。京剧、二人转、鼓词亦均有此目。故事出处不详，《旧唐书》狄仁杰传《与》新唐书《狄仁杰传》中均未见蛛丝马迹，大概艺人附会于狄公也未可知。

这个故事的全本很长，从狄仁杰进京赶考一直演到考中状元，结构松散，且多以淫秽色情取悦观众，迎合低级恶俗的审美情趣。成兆才的改编只选取“开店”一折。故事梗概是：

唐太宗时，山西书生狄仁杰赴京应试，途中夜宿马寡妇开的店房。马寡妇见狄仁杰风流潇洒，言行举止颇似自己已故之夫，心生爱慕，让进雅室，倍献殷勤，并于夜晚以送茶为名私会狄仁杰，遭到拒绝。狄仁杰晓之以大义，致使马寡妇羞愧离开。次日狄仁杰留诗赴京。

这出戏一经成兆才改编之后反应颇大，被誉为“评剧第一戏”，几乎成为评剧旦角入门戏，评剧界素有“男怕《回杯》，女怕《开店》”的说法，可见这是一出唱功颇重的旦角戏。自月明珠之后，金开芳、倪俊声、芙蓉花、喜彩莲、筱玉凤、花月仙等评剧老艺术家都擅演此剧。20世纪30年代，白玉霜更是凭此剧红遍上海滩。此外，花莲舫主演的《马寡妇开店》也很有特色，新凤霞曾在回忆录里着重写了花莲舫饰演马寡妇的情形。由于花莲舫是先缠足再放足，走起路来一扭扭地，因此许多观众竟然是为了欣赏花莲舫的小脚而来。在旧社会，类似这样在演戏时走花梆子、扭腰摆臀、摇肩膀转眼珠经常被视作“粉戏”。中华人民共和国成立后，小白玉霜进一步对该剧加工整理，剔除了旧社会艺人们表演中的色情、荒诞之处，将马寡妇塑造成了一位受到封建婚姻礼教束缚、迫害的悲剧形象，成为白派经典剧目之一，至今这出戏还活跃在评剧舞台之上。

《雪玉冰霜》（又名《秦雪梅吊孝》《双吊孝》《三元传》），也是在平腔梆子戏期间由成兆才根据莲花落原有曲目改编而来。除评剧外，豫剧、河北梆子等剧种均有此目。成兆才改编后由月明珠、金开芳、成国祯等首演于唐山永盛茶园。该剧本事见于《商辂三元记》，故事梗概是：



成兆才先生创编的剧本（焦梓垚摄）

公子商林家道中落，在未婚妻秦雪梅家借馆读书，因在花园中偶遇未婚妻秦雪梅，被嫌贫爱富的岳父发现，雪梅之父借机将尚林赶回家去，商林归家，抑郁成疾，其母为冲

喜，与秦家商议迎娶成婚遭到拒绝，商林之母无奈，只得命丫鬟爱玉假扮雪梅出嫁。后，商林病逝，雪梅惊闻噩耗，不顾母父拦阻，毅然前往商家吊孝，并与爱玉结为姊妹，一同守节终身。20世纪30年代的白玉霜、刘翠霞等均擅演此剧，且更具特色。中华人民共和国成立后，天津市白剧团（小白玉霜剧团）重新整理改编这出戏，由赵德明改编，王金章任导演，将其再次搬上舞台。

成兆才根据弹词和部分莲花落原有曲目改编的评剧剧本《回杯记》凡三本，即《玉杯记》《回杯记》《金牌调》，全称《三全回杯记》，本事见于《醒世恒言》第二十卷《张廷秀逃命救父》一篇。由月明珠、余钰波、张德礼首演于唐山永盛茶园，此后，著名孙凤岗、倪俊声、碧莲花、鲜灵霞等评剧艺人均擅演此剧，尤其是《王二姐思夫》一折更是脍炙人口，久演不衰。故事梗概是：

苏州珠宝商王现膝下有二女，长女瑞姐配夫赵昂，次女玉姐则相中木匠之子张廷秀。赵昂夫妇心怀叵测，欲独霸家产，至张廷秀于死地。恰逢大比之年，张廷秀欲进京赴考，玉姐花园赠给他传家之宝玉杯一只，当作表记。赵昂见时机到来，遂与廷秀同去赶考，行至半途设计将廷秀推落水中。后，赵昂以重金捐得县令而归，谎报张廷秀落水身亡。自廷秀走后，王二姐日夜思念丈夫。惊闻赵昂报来噩耗，将信将疑。赵昂为攀附权门，预说服王现将玉姐改嫁苏州知府的儿子为妻，遭到玉姐拒绝。张廷秀落水遇救，秋闱中高榜得中，钦命八府巡按。正当二姐被迫出嫁之时，廷秀为探得玉姐真心，乔装为乞丐进入王府私访，与二姐花园相会，以玉杯相认，夫妻最终团圆，继而，查明赵昂害人之罪，将其正法。

当前评剧舞台上演出的《回杯记》以鲜派（鲜灵霞）名家二度梅获得者崔连润主演的最为代表。

被誉为“评剧第一出刀马戏”的《樊金定骂城》是1918年成兆才率永盛合班到山海关演出时根据“对口”莲花落原有曲目改编而成的。清代韩小窗子弟书有《樊金定骂城》一段，此外，京剧、哈哈腔亦有此目。本事见于《三皇宝剑》传奇。该戏由余珏波、王凤池、尹福全、张德礼等首演于山海关兴业茶园，当时演出一票难求，盛况空前，备受欢迎。故事梗概是：

大唐名将两辽王薛礼薛仁贵自幼娶妻樊金定，婚后带樊家祖传之宝方天戟别妻投军，跨海征东二十余年未曾还家。征东战场，薛礼屡建奇功，又在途中收娶柳迎春为妻。后，薛礼与唐太宗被困锁阳关，仁贵之子（樊金定所生）薛景山得知，报于母亲定夺。樊金定遂兵发锁阳寻夫救驾。薛仁贵因娶柳迎春之时未奏明圣上家中有先娶之妻，惧有欺君之

罪，遂谎称樊金定是西凉红粉之计，扰乱军心，使唐王信以为真。金定见薛礼背信弃义，不认糟糠之妻，便指城大骂，自刎身亡。最终，唐王得知真情，遂拿问薛礼，招安公子薛景山，追封樊金定。

该戏附会于唐代名家薛仁贵，基本虚构，与史书出入颇大。

平腔梆子戏时期成兆才根据莲花落改编的剧目还有《巧奇缘》（又名《吴家花园》《东斗星》《邱瑞白》）、《双婚配》（又名《瞎子算卦》《巧换婚》《颠倒记》《陈子连科》）、《高成借嫂》（又名《借盟嫂》《打马红眼》《密云县》《昏官段》）、《芈建游宫》（又名《金瓜击顶》）、《禅宇寺》（又名《伍子胥救驾》）、《高怀德送女》等。成兆才根据莲花落改编的这些剧目往往保留了较为明显的说唱文学的痕迹，念白较少，叙事性的唱词和抒情性的唱词占了较大比重，戏剧的冲突性、动作性、人物的塑造等方面还有待进一步完善。

二、取材文人笔记小说

成兆才在私塾先生金秀才那里听来了许多来自《宣讲拾遗》《宣讲集要》《今古奇观》《聊斋志异》等文人笔记小说中的故事，这也是成兆才改编创作评剧剧本的重要来源。这类代表剧目主要有《安安送米》《三头案》《占花魁》《杜十娘》《珍珠衫》《王少安赶船》《花为媒》《生死恨》等。

《安安送米》（又名《爱女嫌媳》《积米奉亲》《雷击邱姑》），是莲花落处于“拆出”时期，也就评剧形成前后由成兆才根据《宣讲集要》改编的著名剧目，由金菊花、张化龙、张来、张一根、陈君、张治广等首演于冀东农村。这出戏本事出自汉代班固等人编撰的《东观汉记•姜诗传》，该书记载：“姜诗，字士游，广汉雒人也。适值年荒，与妇佣作养母……母好饮江水，令儿常取水，溺死。夫妇痛，恐母知，诈曰行学。岁岁作衣，投于江中。俄而涌泉出舍侧，味如江水，日生鲤一双。”唐代诗人李瀚的《蒙求》曰：“盛彦感螬，姜诗跃鲤。”明代陈罴

斋据此创作了传奇《跃鲤记》，在民间宝卷《宣讲集要》中亦有一篇《姜诗跃鲤》，武安落子、五调腔等地方剧种也多有此剧目。成兆才的这出戏就是根据《宣讲拾遗》中的《爱女嫌媳》改编的。故事梗概是：

四川进士姜文进，娶妻陈氏，膝下有一双儿女，二子取名姜诗，女儿名曰邱姑。姜诗娶妻庞三春，生子安安。后来姜文进病危，临终嘱咐妻女要善待庞三春。姜文进离世后，其妻陈氏患病，庞三春为婆母祈祷。怎奈邱姑生性恶毒，妒忌嫂嫂三春，遂向其母陈氏进谗言，陈氏大怒，命子姜诗责备三春，三春只能容忍。邱姑为贪图嫂子三春的妆奁，又与其母谋划，命三春前往江心取水，希望她溺水身亡。不料三春的孝顺感动龙王，安然而归。邱姑一计未成又生二计，暗中将毒药放入茶中，欲诬三春毒害婆母。姜诗无奈，将妻子三春逐出门。三春被老尼救入庵观，以纺织为生。数年后，三春之子安安长大成人，积米三升，送入庵中，被三春忍痛驱回。此时，邱姑已嫁，陈氏病重，思念女儿邱姑，不料女儿迟迟不到，经多次催促，方来探母。陈氏痛恨邱姑不孝，咬去邱姑一指，遂绝母女之情。此时陈氏方悔恨当初不该错怪儿媳，乃遣姜诗接三春回家团聚。后安安得中状元，邱姑遭雷击毙。该戏改编后反响很大，成为后来评剧的经典剧目之一。但是该剧由于处于评剧初创期，主题思想及艺术水平都不是很高，尤其宣扬了封建社会的孝道以及善恶相报的宿命论思想。

《三头案》（又名《义仆救主》），是成兆才根据侠义公案小说《刘公案》编写的，剧情离奇复杂，波澜起伏。由张德礼、月明珠、尹福全、张化文、张来、成兆才、康永胜等首演于冀东农村。故事梗概是：

书生王士龙偕妻赵玉珍进京赶考，不料名落孙山，乞讨而归。路遇交河白翁，怜悯王士龙的遭遇，所以把他夫妇收留。后白翁去世，王士龙外出游学。一日，白翁之子白云生在菜园邂逅赵玉珍，先前曾听闻陈妈言说赵氏贫苦，故心生怜悯之意，于是命陈妈为赵玉珍送去柴米银两。不料，陈妈却误认为公子白云生对玉珍有爱慕之意，遂设计从中撮合，迫使玉珍与白云生夜间相会。玉珍无奈，写下冤状揣在怀内，打算以死抗争。陈妈回复白云生，称玉珍对公子有爱慕之意，约于当夜相会，但被白云生怒斥而去。当晚三更左右，有屠夫朴瑞明夜晚归家，经过玉珍门口，见玉珍貌美，临时起意，欲行奸污之事，遭到玉珍奋死反抗，朴瑞明见势不妙，将玉珍杀害，并将人头掷于仇人郑走食院内，以图陷害。次日天明，待陈妈来探望玉珍，发现她已被害，于是报官验尸。官府未经详查，便将公子白云生屈打成招，但人头不在，无法定案，遂严刑逼供。老仆人白风念老主人白翁待己有恩，不忍少主人受 此酷刑，于是杀死亲生之女小桃 为白云生定案。时值刘镛放粮路 经此地，重理此案。方知玉珍非 白云生所杀，人头也并非玉珍之 头，于是扮作算命先生私访案情， 恰好遇到真凶朴瑞明算卦问卜， 并泄露了杀人之事。刘镛得实， 遂捕屠夫朴瑞明以及郑走食等 人，问清原委。当郑走食供认玉 珍人头乃更夫李二所埋后，遂又 将李二传来，又招出人头之上又 横死尸一具，这具死尸是黄七的。 原来李二在埋玉珍人头时被黄七发现，李二惧怕事情泄露，因此杀 死黄七灭口，至此，三头案情真相大白。这出戏主要

以离奇的剧情 吸引观众，情节上有模仿《十五贯》的嫌疑。



成兆才先生剧本全集（集振文摄）

“众位姐妹呀莫要心酸，细听愚妹说的端……我唱一段满江红的大套一十二个月，四大景春夏秋冬紧相连，八仙庆寿十二个调，四时安乐的万年欢。”这一脍炙人口的唱段就出自成兆才根据《今古奇观》和莲花落原有曲目改编的《占花魁》，全名《卖油郎独占花魁》（又名《瑶

琴女》《花魁从良》）。这出戏本事出自明代冯梦龙纂辑的白话小说《醒世恒言》，后经明代抱瓮老人将其辑录到白话小说集《今古奇观》第七卷当中，该剧是评剧形成后的第一出文武兼具的经典剧目，由月明珠、成国祯等首演于天津河东的“天福楼”。故事梗概是：

北宋末年，金兵入侵东京汴梁，少女莘瑶琴与父母避难失散，被邻居恶棍卜乔诱骗到临安，卖入青楼为妓，取名王美。后来王美出落得亭亭玉立，色艺双绝，人称花魁娘子。时，汴梁少年秦仲亦流落临安，以走街串巷卖油糊口。一日，秦仲卖油于勾栏前偶遇花魁，惊其姿色，遂节衣缩食，不辞辛劳，终于积攒了纹银十两，来会花魁。待至深夜，花魁才酒醉回归，并不理会秦仲，倒床便睡。秦仲坐于牙床之侧，等候花魁醒来。睡至夜半，花魁醉酒呕吐，秦仲以衣承之。待等天明，花魁醒后，得知原委，颇受感动，且有倾慕之意，并以纹银相赠，权作开油坊之资。从此花魁拒绝与旁人交往。后，因花魁不愿与恶徒姜坝（后来评剧中皆称吴霸）陪酒，被抢出院中，剥光鞋袜，弃于雪地之中，适被刚刚祭扫坟墓而归的秦仲相救。至此，花魁决定与秦仲从良，两人终成眷属。

《占花魁》是评剧旦角的开蒙戏也是看家戏，各时期的评剧名家诸如月明珠、倪俊生、花莲舫、刘翠霞、白玉霜、六岁红等均擅此剧目。该剧早在清代就有李玉的传奇《占花魁》，此外，京剧有《独占花魁》，楚剧有《酒醉花魁》；秦腔、二人转、西河大鼓等亦多有此目。

成兆才根据《今古奇观》第五回改编的《杜十娘》是一出经典的且影响深远的评剧剧目，该剧又名《青楼遗恨》《百宝箱》《活捉孙富》，本事见于明代冯梦龙纂辑的白话小说《警世通言》第三十二卷。该戏一经成兆才改编，即由月明珠、张德礼、张治广等首演于唐山永盛茶园，随之，李金顺、刘翠霞、白玉霜、小白玉霜、鲜灵霞、刘萍、马淑华等历代评剧名家都把该剧作为看家戏之一，当前评剧舞台上最常见的是白派和马淑华版本的《杜十娘》。故事梗概是：

明朝万历年间，寓居京师准备科考的南京布政使之子李甲与同乡柳遇春闲游北京城南的“教坊司”，邂逅名妓杜十娘。李、杜二人一见钟情，交往三年，李甲资用乏绝，二人蓄下嫁娶之意。杜十娘向老鸨儿提出与李甲从良之意，老鸨儿见李甲花费已尽，便假意依从，约定十日内李甲凑足纹银三百两即可将十娘赎身出院。李甲得到柳遇春与杜十娘私储之金相助，凑金三百为十娘赎身，老鸨儿本想毁约，见十娘以死相争，又惧人财两空，无奈应允。十娘与李甲辞别众姐妹乘船南归，路经瓜州渡口，被大雪所阻。李甲与十娘于舟中饮酒赏月，并求十娘唱曲伴酒。不料歌声正被临舟盐商孙富听到，孙富移舟相近，窃窥十娘，惊其美貌绝伦，故设计将李甲诓至船舱，用酒灌醉，以资用花尽，娶妓女回家定不

被父母所容等花言巧语打动李甲，并且承诺愿以千金与李家交换十娘。李甲欣然依从，回至舟船，将此信告知十娘，十娘闻讯大吃一惊，且将信将疑。正欲将宝箱之事告知李甲，不料李甲睡梦之中仍然惦念他那千两纹银，十娘大怒，当晚精心梳妆打扮一番，写下申冤大状放入箱内。次日天明，立于船头，将昔日秘藏珍宝逐渐拿出，戏耍李甲，随之投掷于江，然后手拉李甲、孙富，痛骂二贼，怀抱百宝箱投江而死。十娘死后，托梦于柳遇春，诉说甲薄幸，并将孙富活捉，大报冤仇。

这出戏是典型的“三小”戏，唱、念、做俱重，全剧最为精彩的是“闻听此言大吃一惊”和“抛宝”两段戏。除评剧外，明代郭彦深有传奇《百宝箱》，河北梆子有《杜十娘》，川剧有电影版《杜十娘》，子弟书有《青楼遗恨》，西河大鼓有《杜十娘怒沉百宝箱》等。

评剧《珍珠衫》（又名《循环报》《王三巧》），本事见于明代冯梦龙纂辑的白话小说《喻世明言》第一卷《蒋兴哥重会珍珠衫》，抱瓮老人将其辑录到白话小说集《今古奇观》中，成兆才据此将其又改编成评剧剧目，堪称评剧起家戏之一，由月明珠、金开芳、张德信、任善年、张德礼等首演于山海关兴业茶园，反响颇大。此后，评剧众多流派名家均擅演此剧，尤其以白派创始人白玉霜最为代表，至今依然是评剧白派经典剧目。故事梗概是：

明代东阳县商人蒋兴哥出外经商，其妻王三巧留守空房，珠宝商陈大鹏偶见楼台观景望夫的王三巧，被其美貌迷住，遂买通薛婆子设计诱骗三巧失身于自己。半年后，陈大鹏返回故里料理生意，三巧将蒋兴哥留给她的祖传之宝珍珠衫赠予情夫。陈大鹏离开东阳县，路遇经商归家的蒋兴哥，二人店房饮酒，蒋兴哥得知妻子失节，遂回到家中将三巧休回娘家。陈大鹏料理生意后欲返回东阳县再会王三巧，不料病死店房，其妻陈氏闻讯赶来，料理丈夫后事，经人撮合再嫁蒋兴哥为妻。后，蒋兴哥外出经商，遭遇人命官司，恰巧本地知县吴坚乃王三巧再嫁之夫。三巧闻悉前夫遭遇人命官司，乃假称蒋兴哥为自己的胞兄向知县求情。蒋被开脱获释，在内室与三巧重逢，夫妻二人抱头痛哭，知县觉得事情蹊跷，再三追问，得知实情。吴知县见其夫妻感情至深，遂允他们破镜重圆。

《珍珠衫》这个故事由于情节曲折，其他剧种诸如河北梆子、川剧、滇剧、京剧等也多有表现。

《王少安赶船》与《花为媒》都是成兆才根据清代蒲松龄的文言小说《聊斋志异》改编的，由于剧种人物的联系性曾作为全本连台戏的形式由月明珠、金开芳、张德礼、张德信、成兆才等25名演员同台演出

过，剧名为《父子巧姻缘》，但更多时候还是独立演出的，其中《花为媒》影响更为广泛。

《王少安赶船》（又名《玉阳县》《舍命追舟》《访美人》《玉镯记》），是评剧创始人成兆才根据蒲松龄《聊斋志异》第十二卷《王桂庵》一篇改编而成的一出评剧优秀传统剧目，情节、人物与原著皆有出入，由刘文泰、成兆才、侯天泰等首演于唐山永盛茶园。故事梗概是：

玉阳县富家公子王少安到江边闲游，邂逅渔家之女张翠娥，惊其美貌，遂投银镯相戏，正与交谈，翠娥之父恰好赶来，携女离开。少安意欲再会渔家之女，于是沿江追至临安县，想在一草舍休息片刻，不料有女子开门闲眺，正是渔家之女张翠娥。于是翠娥将少安请入家中交谈，互诉爱慕之意。恰在此时，翠娥之父回家，有情人又被冲散。王少安回到家中，烦出表叔傅德恩予以撮合，最终王少安入赘张家为婿。成亲之日，翠娥之父乐极而死。后，少安夫妇乘船返回故里，又因戏言误会，致使翠娥悔恨投江。幸被平原令刘在礼搭救，收为义女，带回家中。翠娥堕江之后，王少安万分悔恨。一年后，因闲游遇雨，在刘宅避雨，恰被翠娥在楼上看见。翠娥命令仆妇问明姓氏，于是禀明义父、义母，并将少安引至内室，责其薄幸，以死自誓。经王少安再三恳求，说明误会，又经刘在礼夫妻从旁劝慰，夫妻始得破镜重圆，同返桑梓。

这出戏前半部分趣味盎然，生活情趣浓郁，但后半部分似落入俗套，有续貂之嫌。

《花为媒》（又名《指花为媒》《张王巧配》《张五可》），故事与《王少安赶船》紧相连接，但实际改编于《王少安赶船》之前。这出戏是成兆才根据蒲松龄小说《聊斋志异》第十二卷《寄生》篇改编的，由月明珠、金开芳、任善年，张治广，首演于唐山永盛茶园，堪称评剧独特艺术风格的代表剧目。中华人民共和国成立后，经中国评剧院整理，由新凤霞、赵丽蓉等主演，迄今久演不衰，成为评剧新派代表剧目之一。故事梗概是：

少女李月娥随父母前往舅父家中拜寿，见到了分别三年青梅竹马的表弟王俊卿，两人互赠罗帕定下婚姻。月娥父李茂林发现后大怒，带妻女愤然离开姐夫家。俊卿父母拜托媒婆阮妈前往李家提亲，遭到李茂林拒绝。无奈，阮妈转而去张家说媒，欲将张家小姐张五可与王俊卿匹配姻缘。怎奈王俊卿痴情于表姐李月娥，相思成病，阮媒设计引王俊卿去张家花园相亲。王俊卿一见五可貌美非常，遂应下亲事。后，月娥因素爱表弟，于是与其母

定计，趁父母外出，抢先将花轿抬到王家，使俊卿巧娶双妻。

这个剧本创编之后，就有许多评剧名伶领衔主演。著名的“四大名珠”即月明珠、碧月珠、盖月珠和明月珠都主演过这出戏，而且各有各的独到之处。后来的女旦角像花莲舫、碧莲花、小桂花、芙蓉花、李金顺、李银顺、李宝顺、白玉霜、爱莲君、刘翠霞等也都以唱《花为媒》为拿手杰作。

1955年，中国评剧院挖掘整理改编传统剧目，由陈怀平、吕子英执笔，开始着手对《花为媒》的剧本进行整理。尤其改变了原来剧本一夫二妻的结局，变成了王俊卿与李月娥，贾俊英与张五可双拜花堂。修改后的剧本思想主题与艺术水平都有很大的提高，1964年长春电影制片厂导演方荧又请吴祖光先生把《花为媒》改编成了评剧电影。

《生死恨》（又名《韩玉娘忍苦成夫》），本事见于明代陆采的传奇《分鞋记》、沈鲸的传奇《易鞋记》以及陶宗义的笔记小说《辍耕录》，此外，冯梦龙的白话小说集《醒世恒言》第十九卷亦有此篇，成兆才综合前人创作整理改编而成，由朱宝霞首演于东北。故事梗概是：

北宋末年，金兵入侵，书生程鹏举与韩玉娘同被金人俘获，发落到张万户家为奴，并迫程鹏举与韩玉娘婚配。韩玉娘羡慕程鹏举才华出众，劝他逃回故乡。不料此事被张万户得知，怒将玉娘卖入妓院。临别，玉娘赠鹏举绣鞋一只，作为日后相逢凭证。玉娘不堪妓院之苦，逃往尼姑庵存身，不料淫尼不良，又转逃至一老妇人李氏家中。老妇怜悯玉娘，将其收作义女。鹏举乘机逃回故里，投入宗泽部下听用，后封襄阳太守，因感念前情，誓不再娶，并遣差人赵寻携带绣鞋寻访玉娘。差人寻访玉娘未果，正预复命，不料在返回襄阳途中巧遇玉娘母女。玉娘见到绣鞋，悲痛万分，不料病体沉重，难以成行。遂命赵寻回襄阳复命。成鹏举闻讯后火速前来，夫妻相逢悲喜交加，怎奈此刻玉娘已病入膏肓，含恨而终。

这出戏集中反映了离乱之际人民的痛苦遭遇，具有很高的思想价值。京剧大师梅兰芳为激发广大中华儿女同仇敌忾，抵御日寇，在1930年代将此剧改编为京剧《易鞋记》，1947年冬天，著名电影导演费穆以华艺影片公司的名义，邀请梅兰芳将其拍摄为京剧电影，更名为《生死恨》，成为中国电影有史以来第一部彩色影片，无论在思想上还是在艺

术上都有了极大的提升。

成兆才先生根据《宣讲拾遗》《宣讲集要》《今古奇观》《聊斋志异》等文人笔记小说中的故事改编创作的剧本还有《劝爱宝》《感亲孝祖》《李桂香打柴》《杀子报》《大劈棺》《移花接木》《芙蓉屏》《洞房认父》等。

三、取材京昆与梆子等地方戏

二人转、皮影戏、京剧、河北梆子等剧种也是成兆才创编剧本的主要来源。取材改编于这类兄弟剧种的剧目主要有《乌龙院》《绿珠坠楼》《败子回头》《岳胥醉酒》《珍珠塔》《盗金砖》等。

评剧《乌龙院》（又名《阎惜姣》《坐楼杀惜》），是成兆才从河北梆子移植的一出同名剧目，由王凤池首演于冀东农村。该剧本事源于明代施耐庵的长篇章回体小说《水浒传》第二十一回《阎婆大闹郓城县，朱仝义释宋公明》，明代亦有许自昌创作的传奇《水浒记》，近世除河北梆子外，京剧、川剧、徽剧、汉剧、晋剧等多有此目演出。故事梗概是：

> 晁盖等人劫夺生辰纲后到梁山聚义，念及宋江恩情，派刘唐携千金到郓城县给宋江下书。宋江辞去千金，把刘唐的书信放入招文袋内，来到所纳之妾阎惜姣的乌龙院。清晨早起，发现招文袋不见，复又上楼索要，时因阎惜姣与宋江同衙文书张文远私通，嫌宋江碍眼，以向宋江索要休书为条件，拒绝交出书信，宋江大怒，在乌龙院杀死阎惜姣。

评剧《绿珠坠楼》是成兆才根据皮影同名剧目改编的一出评戏，由张跃文、金凤凌、花利春等首演于长春“燕春剧院”。该系本事于唐传奇《绿珠传》，叙西晋豪富石崇宠妾绿珠死节之事。故事梗概是：

> 西晋石崇任交趾采访使时闻言绿珠貌美，遂以明珠一斗将其聘娶为妾。适逢清明佳节，绿珠在园中赏春，不料被赵王司马伦窥见。司马伦垂涎绿珠姿色貌美，便差孙秀向石崇索要，石崇不允，激怒赵王司马伦，于是诬告石崇谋反，率兵查抄石崇府邸，抓捕石崇，欲强索绿珠，绿珠乃在金谷园中坠楼殉节。绿珠死后，魂归阴间控诉赵王罪恶，阎王告知赵王阳寿未尽，不宜当即索命，劝绿珠耐心等待时日，日后当由石崇之子手刃仇敌。

阎王复命五名鬼卒引绿珠之魂魄活捉孙秀，恰逢赵王欲斩石崇，绿珠乃魂附赵王之体，遂将石崇死罪赦免，发配西川。

成兆才在天津根据京剧《王大少爷寒心》改编的《败子回头》是一出很有教育意义的家庭伦理剧。该故事流传较广，《宣讲集要》、京剧《青楼梦》《沉香床》以及《夜雨秋灯录》中的《沉重街》均有记载，只是人物情节有着或大或小的出入。故事梗概是：

富商王殿德风流倜傥的儿子王昌嫌结发之妻陈玉清貌丑无才，素有休妻之意，遭到父母拒绝。一日，王昌随父往四川讨账，路经重庆，结交青楼妓女花铃。花铃知王昌家中豪富，遂假意许他从良，流连于妓院青楼而忘返，其父得知命人将王昌唤回。临行前，花铃向王昌索要金镯一只，两件皮袄等彩礼，王昌追问花铃可愿真心从良，花铃取下头顶青丝盟誓，王昌则打掉门牙一颗以示决心。王昌走后，花铃接客如常。王昌父子讨债回到重庆，王殿德建议儿子扮作花郎乞丐，去会花铃，以试其真心与否，结果遭到花铃百般羞辱，恶语相加，乃与其父定计，当面焚毁为花铃置办的金银珠宝等首饰，使花铃羞愧难当，自刎身死。归至家，王昌之父复命其扮作花郎乞丐以试糟糠之妻，结果其妻陈玉清对丈夫嘘寒问暖，照顾地殷勤备至，毫无嫌弃之意，王昌彻底悔过自新，夫妻重归于好。

这出戏由月明珠、金开芳、张德信等于1915年首演于天津宴乐茶园。

《岳霄醉酒》（又名《镇冤塔》《岳霄出世》），是评剧中较早的一出文武小生、刀马花旦剧目，由成兆才先生根据皮影戏《镇冤塔》中的一段改编而成，由王文舫、张贵学等首演。该剧本事不详，小说《精忠说岳》不见记载。故事梗概是：

抗金大帅岳飞被秦桧所害，埋骨于镇冤塔下。其子岳霄侥幸逃出，赶奔湖广搬兵，欲替父报仇。行至双峰山下，被山上丫鬟翠花误认为探山奸细，喊来小姐季凤英用绊马索将岳霄擒上山去。岳霄不敢报出真名实姓，于是拆“岳”字为“丘山”作为假名，双峰山季寨主乃是岳飞磕头弟兄，他父女喜爱岳霄武艺精通，胆量过人，遂将其收留，一起抗金同时为岳家报仇。然而，岳霄急于搬兵报仇，不安于此，心情烦闷，在酒宴上借酒浇愁，喝得酩酊大醉，醉后误将老寨主当作玉帝，把两个头目当作秦桧和宋王痛加斥责，并将饮酒欢呼之声当成金兵入侵，报出真名冲了出去。岳霄醉卧地上，被丫鬟玉苓扶入凤英房后，给老寨主报信去了。恰巧此时，凤英回房，见岳霄躺在自己绣床之上，甚是气恼，悔恨不该收下这样的无耻之徒，于是拔剑欲杀，忽然发现剑上有“精忠报国”四个大字，想起乃岳家剑，如何到得他手。此刻岳霄酒醒，一见来到绣房，被误认不怀好意的山贼。正当此时，老寨主与玉苓赶到，真相大白，伯侄得以相认。

《珍珠塔》（又名《方卿投亲》），是成兆才先生根据滦州皮影

移植改编的同名剧目，首演情况不详，后为评剧爱派创始人爱莲君的代表剧目。故事梗概是：

明嘉靖年间，吏部之子、宰相之孙河南书生方居家因被奸臣所害，家道中落。方卿奉母命前往襄阳探望姑母，借取赶考盘缠。到达之日，适值姑父襄阳御史陈培德寿诞之日。不意姑母嫌贫爱富，不仅拒借银两，反而语带讽刺，致使方卿负气离开，立下“无官不来襄阳，有官再见姑母”的誓言。小姐陈翠娥从丫鬟得知此情，赶至花园挽留表弟，同时暗将家传之宝珍珠塔藏于糕饼中赠给表弟而别。御史陈培德宴罢，得知内侄负气出走，慌忙赶至九检亭挽留。方卿谢绝姑父盛情，同时拒绝馈赠，成培德嘉其志向远大，爱其才，亲口以女许婚而归。方氏不愿联姻，于是夫妻失和。方卿行至黑松林被盗贼劫去珍珠塔，风雨交加，情急病倒，被救入京。一日，陈培德在当铺中获得珍珠塔，小姐翠娥一见此物，疑表弟遭害，思念成疾，多亏老仆王本与父亲伪造假信安慰翠娥，始得转机。方卿高榜得中，钦点状元，任襄阳巡按，察访民情，并乔装进陈府试探姑母。姑父陈培德仍礼遇如初，然而姑母则冷嘲热讽，并无悔过之意。最终方卿亮出官印，姑母方氏羞得无地自容，方卿与翠娥遂结为连理。

评剧《盗金砖》由成兆才先生移植于河北梆子同名剧目，由金凤凌、金灵芝首演于哈尔滨庆丰舞台，后为著名演员筱麻红、六岁红的代表剧目。故事梗概是：

原山西太守张会文之女张怀玉许配原河南刑庭之子刘金生，并以十二块金砖作为陪送。三月三日拜堂成亲，夫妻情义相投。谁料三更时分，保德州都头鲁成，见财起意，将张家陪嫁的金砖盗走，并杀死新郎刘金生。刘母痛子心切，疑心儿媳张怀玉勾引奸夫所为，遂去公堂告状。州官马建功昏庸无能，毫不推情问理，全凭严刑拷问，致使张怀玉满怀羞愤，当堂自刎。怀玉之父思女成疾，近于疯狂。而真凶鲁成却逍遥法外。张、刘二人死后，冤魂不散，分别借鲁凤英、马俊山之尸还阳，二次到公堂鸣冤，最终真相大白，鲁成伏法，冤仇得伸，夫妻团圆。

成兆才从皮影、京剧、河北梆子、二人转等地方戏剧种移植的剧目还有《拾万金》《六月雪》《美凤楼》《对银杯》《老娶少妻》《保龙山》等。此外，成兆才还根据民间传说、鼓书曲艺等改编移植了一些剧目，如《刘善人》《二妓夺客》《十粒金丹》《庵堂认母》《井台

会》，尤其是《井台会》（又名《李三娘打水》），影响深远，至今仍为评剧舞台上久演不衰的经典剧目。

丰富而珍贵的冀东民间艺术成为成兆才先生创作评剧文学剧本无穷无尽的宝藏和源泉，然而成兆才又绝不是民间故事简单的搬运工，他的每次改编移植都是一次再创作，去其糟粕，取其精华，使得原来剧本无论在主题思想还是艺术表现上都有了质的提升与飞跃，同时他又充分利用了评剧适于表现家长里短、世俗伦理、才子佳人等日常生活叙事的特长，所以他移植整理出来的剧本多数至今依然活跃在评剧舞台上。当然了，囿于时代局限，成兆才改编移植与民间艺术中的剧本可能也必然会有这样或那样的缺陷，但这绝对也丝毫不会影响到这位伟大的民间戏曲家的历史功勋的。

值得补充交代的是成兆才先生创编剧本不仅仅局限于民间艺术，他还是一位时代感极强的前卫作家，他心怀天下苍生，紧跟时代步伐，尤其受到新文化运动和五四运动进步思潮的影响，他还根据社会时事创作了诸如《杨三姐告状》《黑猫告状》《枪毙驼龙》《枪毙驼虎》《安重根刺伊藤博文》等评剧文学剧本，尤其是脍炙人口的《杨三姐告状》作为评剧现代戏的经典剧目至今久演不衰，由于这部分不是我们本节讨论的范围，因此不再赘述。

第四节 审美旨趣：乡土气，市井味

成兆才创编的剧本典型而又鲜明地渗透着评剧艺术所具有的审美旨趣：淳朴的乡土气息和浓郁的市井风味。具体而言，这种美学旨趣的追求集中体现在其评剧剧本的题材选取、情节设置、人物塑造以及语言风格等诸多方面。

成兆才创编的剧本从题材上看主要包括家庭伦理戏、爱情婚恋戏、社会公案戏、历史故事戏与神鬼仙佛戏等五大类。

家庭伦理和爱情婚恋戏在成兆才改编、整理、移植的剧目中所占比例最高，这也体现了评剧这一乡土与市井文化浓郁的民间艺术善于表现家长里短、儿女情长的鲜明特色。家庭伦理戏中最具代表的剧目有《败子回头》《打狗劝夫》《卖子孙贤》《贤女化母》《李桂香打柴》等。这些剧目多反映家庭伦理关系，表现手足之情、妻贤子孝、婆媳、姑嫂、妯娌、邻里之恩怨，折射世态炎凉，人情冷暖，旌表良善，鞭挞丑恶。

《败子回头》这出戏主要表现的是糟糠之妻不可弃这一朴素的人伦之情。富商王殿德之子王昌（王俊峰）嫌弃结发妻子陈玉清貌丑无才，遂有休妻之意。他随父亲去四川讨账，路经重庆遇到了青楼妓女花铃，顿觉得强似结发之妻百万倍，他唱道：

> 你果然不愧是女中魁首。侃侃而谈对答如流。我曾到过苏杭柳，我也曾赴过岳阳楼。绝色佳人实不少，没有花铃你长得风流。我爱你眉也清来目也秀，乌云发亮何用桂花油。水灵灵一双杏眼把人引诱，樱桃小口满口的玉米银牙亮悠悠。十趾尖如笋，腕似白莲藕，窈窕的小身段是轻如蜉蝣。一对金莲窄又瘦，二寸可多三寸又不够，走起路来风摆柳，不亚如勾魂取命一对金钩。慢说是年轻人儿志难守，就是那七十七呀八十八九十九，年迈老者见了你是眉开眼笑赞成也点头。我说花铃啊，你果有倾国倾城闭月貌，沉鱼落雁花儿见羞。

可当他扮作花郎乞丐去试探花铃而受到羞辱之后，追悔莫及，尤其想到自己竟然打掉门牙与眼前这个狠毒妇人盟誓，不禁痛骂道：

> 见牙齿心如刀绞，眼望着牙齿好似个木雕。痴愣愣两眼把那伤心泪掉，一阵阵心似油烹头如水浇。只说是花铃待我心肠好，随我从良皓首同交。因此上我把牙打掉，为妓女父母的遗体一旦抛，阴毒妇！胭脂粉好比那毒人的药，蜜糖嘴好似两把杀人刀。你花言巧语尽是圈套，我进得阵来命难逃。悔不听家严的苦训教，任意儿胡为贪赌嫖。只说是你柔情蜜意人俊俏，却原来虚情假意貌美心毒内藏刀，内藏刀。

回到家中，同样扮作花郎乞丐试探妻子，可妻子非但不嫌弃他，反而殷勤十分，待之如初，此刻的王昌幡然悔悟，青楼妓女花铃爱的只是自己的金钱，而真正发自内心关爱自己的则是糟糠之妻。“糟糠之妻不下堂”这是两千多年来农耕文明、男耕女织的家庭伦理中积淀下来的传统美德，这一美德典故出自《后汉书•宋弘传》：“时帝（光武帝）姊湖阳公主新寡，帝与共论朝臣，微观其意。”主曰：“宋公威容德器，群臣莫及。”帝曰：“方且图之。”后弘被引见，帝令主坐屏风后，因谓弘曰：“谚言贵易交，富易妻，人情乎？”弘曰：“臣闻贫贱之知不可忘，糟糠之妻不下堂。”帝顾谓主曰：“事不谐矣。”宋弘不为攀附权贵而易糟糠之妻传为佳话。另外，在《古诗十九首》中也有类似的题材，比如《上山采蘼芜》一诗中就描写了男子与前妻重逢时的一段对话：“上山采蘼芜，下山逢故夫。长跪问故夫，新人复何如？新人虽言好，未若故人姝。颜色类相似，手爪不相如。新人从门入，故人从阁去。新人工织缣，故人工织素。织缣日一匹，织素五丈余。将缣来比素，新人不如故。”可见新妇无论是外在相貌方面还是内在品行方面都是不如前妻的。这其实也是儒家对上自母仪天下的皇后下至贤妻良母等一般女性妇德的规训。

《打狗劝夫》是一出评剧经典剧目，主要是表现的就是家庭伦理中的手足同胞之情。赵连弼与赵连芳原本同胞兄弟，赵连弼因除夕家中缺粮，去向弟弟赵连芳求助，然而赵连芳整日与狐朋狗友混迹于青楼妓院，疏远通报兄长，也不肯借粮给他。连芳之妻桑氏得知，暗助兄长渡过难关，并且设计让自己的丈夫真正醒悟，懂得手足之情胜过酒肉朋

友。于是杀死一条老狗，着以衣帽，假扮死尸，置于自家门后草房之中，继而去酒楼召回丈夫，言说家中遭遇大祸，发现尸身。连芳害怕，央求其狐朋狗友帮忙移尸，谁知这些酒肉朋友不但全都溜之大吉，而且还要落井下石，去官府告发赵连芳。只有赵连弼不计前嫌，帮忙移尸，最终真相大白。

再比如成兆才的家庭伦理戏《李桂香打柴》中李大发后娶之妻金氏虐待前房之女李桂香，最终善恶相报。《卖子孙贤》讲述朱槐之妻张氏受到娘家嫂子玄氏的迫害，而不得不卖掉亲生子葬埋婆母，表彰节烈孝顺，最终一家团圆。此外，《孝感天》中的王子谦子媳薛氏与罗氏在灾荒之年，为了奉养公婆，争卖己身，最后同样以大团圆结束。另外，还有一出反映小姑贤德，教化母亲改恶从善的《贤女化母》，这出戏与通常小说戏剧中塑造的歹毒的小姑子连通恶毒之母陷害嫂子的形象不同，该戏里的小姑子瑞瑛生性善良，见不得其母余氏百般陷害兄嫂的歹毒与刁悍，于是设计质问母亲："儿出嫁，易遥手公婆如此虐待，奈何？"最终使其母改过自新，善待前房子媳夫妇。总之，成兆才的这些家庭伦理戏里着力表现的是婆媳关系、姑嫂关系、妯娌关系以及继室与前房子女关系，主要无非围绕着市井细民、乡村百姓所关注的、感兴趣的家产继承、奉老孝亲等话题展开，具有浓郁的乡土市井气息。

爱情婚恋戏的数量在成兆才创编的剧目中仅次于家庭伦理戏，这类戏既包括才子佳人戏，也包括风尘女子从良戏，还包括婚变戏，总之依然表现的是普通老百姓尤其是底层市井民众所热衷的话题。这类剧目的代表主要有《王少安赶船》《花为媒》《金秀荣抛彩》《回杯记》《占花魁》《杜十娘》《珍珠衫》《珍珠塔》等。

《王少安赶船》《花为媒》《金秀荣抛彩》等剧目基本属于中国传统小说戏曲里的才子佳人一见钟情类型的，但成兆才改编的确较之于元杂剧、明清传奇有着很大的不同。元杂剧中才子佳人一见钟情最为典型的莫过于王实甫的《西厢记》、白朴的《墙头马上》以及《红楼梦》中

的宝黛爱情。《西厢记》的崔莺莺与张生在普救寺邂逅便互生爱慕之意，张生眼中的莺莺是“颠不剌的见了万千，似这般可喜娘的庞儿罕曾见。则着人眼花缭乱口难言，魂灵儿飞在半天。他那里尽人调戏亸着香肩，只将花笑拈……谁想着寺里遇神仙。我见他宜嗔宜喜春风面，偏、宜贴翠花钿”。莺莺见到张生则是“回顾觑末”，仅这一个“觑”字，便把这怀春少女的款款柔情展现无遗，仅这“临去秋波那一转”便使得这位张相公“透骨髓相思病染”，然而，崔莺莺毕竟是相国千金，幼承闺训，且老妇人管束得甚严。可以说横亘在崔莺莺与张生婚姻爱情之间的巨大阻力是以老妇人、郑恒等人为代表的封建社会门当户对和森严的礼教，因此两人尤其是莺莺对爱情的追求总是表现得遮遮掩掩，吞吞吐吐。两人最终结成眷属，是以张生考中头名状元为前提的。

白朴的《墙头马上》也是青年男女一见钟情的喜剧，吏部尚书之子裴少俊与李千金墙头马上邂逅便两情相悦，少俊问：“为谁含笑在墙头？”李千金答：“莫负后园今夜约。”二人遂相约私奔，并生下一双儿女，躲在裴家后花园七年之久，结果被裴尚书发现，决然以淫奔之名，命令儿子将媳妇休回娘家，裴李二人的最终结合依然取决的是门第相符。

《红楼梦》中贾宝玉与林黛玉也一见钟情，黛玉眼中的宝玉是：“面若中秋之月，色如春晓之花，鬓若刀裁，眉如墨画，面如桃瓣，目若秋波。虽怒时而若笑，即嗔视而有情……好生奇怪，倒像在哪里见过一般，何等眼熟到如此！”而宝玉眼中的黛玉则是：“两弯似蹙非蹙罥烟眉，一双似喜非喜含情目。态生两靥之愁，娇袭一身之病。泪光点点，娇喘微微。闲静时如姣花照水，行动处似弱柳扶风。心较比干多一窍，病如西子胜三分……这个妹妹我曾见过的。”然而最终宝玉和黛玉的“木石前盟”还是输给了薛宝钗的“金玉良缘”，依然没有摆脱门第观念的羁绊，诚如恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中对欧洲古代婚姻制度的分析：“对于骑士或男爵，以及对于王公本身，结婚是一种政治行为，是一种借新的联姻来扩大自己势力的机会；起决定作用的是

家室的利益，而绝不是个人的意愿。在这种条件下，关于婚姻问题的最后决定权怎么能属于爱情呢？”因此“直到中世纪末期，在绝大多数场合，婚姻的缔结仍然和最初一样，不是由当事人决定的事情”。这一情况也是完全适合我国封建婚姻制度的。

张生之与崔莺莺也好，裴少俊之与李千金也好，贾宝玉之与林黛玉也好，他们虽有反抗封建礼教的胆识与勇气，但在封建礼教的规训下，无论在身份、地位还是在才华诸方面依然流露着上层精英文化的气质，着意强调的是文人墨客、知识精英意识层面里的郎才女貌。成兆才的剧本里虽然有才子佳人的故事模型，但男、女主人公却完全是民间市井层面的普通人。比如《王少安赶船》里的王少安身份只是富家子弟，而非书生，女主人公张翠娥只是一渔家之女，他们二人初次相见虽说也是一见钟情，但却颇具波折与趣味。王少安眼中的张翠娥是：“渔家大姐她的手不闲。只见她乌黑的头发似墨染，粉红的碧桃插鬓边。两道娥眉如嫩柳，樱桃小口似珠团。肤凝如脂似白玉，如水双瞳似清泉。天生丽质世间少有，不亚如西施女美貂蝉。”然后假意丢却纹银来挑逗她。而张翠娥见状后唱道：“正在船头做针线，忽见银两扔上船。狂徒竟将我小看，顺手抛到河里边。”王少安继而重新审视渔家女，同时拿出手镯大胆求婚：“大姐她将银投河神情自若，倒叫我由然起敬无话可说。二八渔家女船头针线做，天生美容颜悠然又自得。一身有傲骨眼神多清澈，赛过那千金体大户闺阁。若能与她成婚配，少安此生没白活。天赐良缘岂能错过，双手赠玉镯来表说。”张翠娥听完之后，先是勃然大怒，口骂：“狂徒做事太龌龊，无理纠缠张翠娥。”继而将纹银抛入河中，王少安接下来几句话马上又打动了张翠娥：“他口称学生潘安貌，模样怎么那么俊呀难画难描。他眉清目秀微微笑，个头儿不矮也不高。头上戴的本是生巾帽，身上穿的是那锦绣罗袍，满面书卷气，透着那么妙，金笺小扇儿手中摇。举止斯文不骄躁，大姐大姐叫声高。彬彬有礼他不轻佻，倒叫我满腔愤怨抛上云霄。一时间女孩家羞容满面心乱跳，手中的玉镯怎么开销？”有意思的是，张翠娥对王少安由“狂徒做事太龌

龊”到“举止斯文不骄躁”认知的转变是极为迅速的，换句话说也就是，《西厢记》等文本在男女主人公直截了当的一见钟情的过程里加了些波折，也就是类似于打情骂俏类的小波折，而这种戏剧性与幽默性恰恰是颇具乡土性与市井气息的。

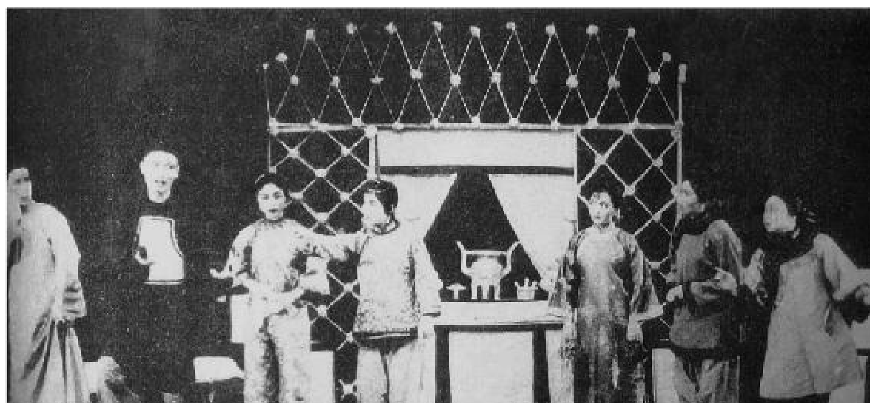
脍炙人口的《花为媒》同样如此，“花园”一场戏是张五可与王俊卿初次相会，张五可因为从阮妈那里得知王俊卿说自己“心不灵，手不巧，貌丑无才身段不苗条”而心怀气愤，所以在花园里当她见到王俊卿后毫不掩饰地展示自己：“叫你看了我的前面，再看奴的后面，左右前后任你瞧。看看奴的头，再看看奴的脚，哪有毛病，只管往外挑。走上一步，买卖风流把身摇，环佩响亮声音高。我说俊卿啊，凭你说那点小主意，纵然是八仙见了我也得下天曹。”张五可虽为大家闺秀，但我们在她身上却丝毫看不到崔莺莺、李千金、林黛玉等大家闺秀的影子，相反看到的却是一位泼辣、热情、率真的民家女子。《金秀荣抛彩》中的金秀荣表现得更为大胆和直白，当面为自己提亲：“我问你婚姻事愿是不愿？快对我说实话好把心宽。”不难看出，上面几出戏虽反映的是古代题材，但已颇具时代和气息，封建思想虽有残余，但是在西方文化尤其是新文化思潮的影响下，“已折射出了清末民初婚姻生活领域中的新动向，同时，它们不仅仅是当时社会新的婚姻习俗的一个缩影，更重要的是这种创作思想贯穿了成兆才创作的始终，并影响着后代剧作家的创作，使评剧的爱情婚姻戏有别于其他剧种而独树一帜”。而这有别于其他剧种独树一帜的地方恰恰就是其淳朴的乡土气、浓郁的市井气与鲜明的时代性。

成兆才创编的爱情婚恋类的剧本中还有两类不得不提，其一是青楼题材的《占花魁》和《杜十娘》等，其二是婚变题材的《珍珠衫》《马寡妇开店》等。在很多情况下，会把《杜十娘》和《占花魁》类似的戏单独作为青楼风尘题材来论述，我们考虑到两出戏里都涉及婚姻问题，所以放置到爱情婚恋这一大类中来讨论。在这几出戏里更多展示的是市井风情：烟花妓院里诸如杜十娘、莘瑶琴等风尘女子的悲情与对爱情的

执着、对生命尊严的捍卫；市井商人诸如秦钟、蒋兴哥等人的爱恨情仇，他们有着迥异于传统读书士子的价值取向；身为人妇却独守空闺的诸如王三巧、马寡妇等人的万般无奈、屈辱与辛酸，她们不同程度地挑衅着传统的三从四德、节烈贞操，具有耐人寻味的多解性；李甲、狄仁杰等读书知识分子被置于市井话语权之下进行揶揄与嘲讽……这些难道不也是评剧艺术有别于其他剧中的独特之处吗？

成兆才创编的社会公案戏与历史故事戏也同样与家长里短、市井风情密切相关，只不过将其置于公案或历史情境当中来展现。公案戏的代表剧目有《告扇子》《三头案》《三节烈》《夜审周紫琴》和《杨三姐告状》等。历史故事的代表剧目有《芈建游宫》《高怀德送女》《十粒金丹》和《绿珠坠楼》等。

成兆才的社会公案剧不同于京剧、河北梆子等剧种着力塑造诸如包公等清官廉吏的典型，而是着力凸显乡土市井语境下人与人之间的伦理关系，在扑朔迷离的案情之中将善恶是非讲述清楚，从而起到惩恶扬善的高台教化作用。我们着重分析成兆才先生最有代表性的剧目之一《杨三姐告状》。



评剧《杨三姐告状》剧照

《杨三姐告状》（又名《枪毙高占英》），是评剧创始人成兆才先生20世纪20年代根据滦县真人真事创编的经典现代题材的剧目，“此剧虽不是评剧剧种第一个现代戏，但它是评剧形成以后最早获得成功的

一出现代戏”。历经近百年，久演不衰，至今仍受广大观众欢迎。该剧取材于发生于河北滦县的一件真事：1918年农历三月十三日，河北滦县绳各庄发生一起杀妻灭女的命案。这一凶杀案当年不仅在天津、唐山、滦县很是震动，甚至还轰动了全省。这就是有名的杨三姐告状案。杨三姐告状的第二年，成兆才先生便创编了这出名为《杨三姐告状》的62场连台本戏，并由金开芳、王凤池、张乐宾、张贵学、成兆才、成国祯等首演于哈尔滨“庆丰剧院”，一时间掀起轩然大波。

成兆才先生的《杨三姐告状》是一出典型的为乡梓百姓代言、惩恶扬善、极富乡土气息的评剧经典剧目。说这出戏乡土气息浓厚一则是其反映的原本就是成兆家乡的真人和真事，更主要的是这个题材所反映出来的美学追求完全是民间的、乡土化的。这出戏紧紧围绕杨三姐为给含冤屈死的姐姐报仇而百折不挠地与权势拼死相争这条主线展开剧情。作为一个典型的农民艺术家，成兆才长期生活在底层市井民众之间，为卖艺糊口不得不穿州过府、走街串巷四处奔波，这期间，他深刻而清醒地认识到在清末民初那个暗无天日的社会里，贪官污吏、地主豪绅、地痞恶霸、军匪流氓、势利小人勾串在一起狼狈为奸，他们为非作歹、鱼肉乡里、欺男霸女，广大百姓长期生于水深火热之中，苦不堪言。因此在剧中以饱含热泪深情的笔触礼赞了杨三姐的斗争精神，又以如椽巨笔无情地勾勒了统治阶层表面上满嘴仁义道德，实质上一肚子男盗女娼的丑恶嘴脸。

在《杨三姐告状》里，我们看到了“全凭奸狡兴家业，不昧良心不发财”的心黑手狠、靠做假账欺骗“无远亲近故，况且妻弱子小”同伙张茂林而不法起家的奸商高贵章的满嘴仁义道德；我们看到了“自古色胆大如天，世上人伦扔一边”欺兄霸嫂、杀妻害女、败坏人伦的纨绔膏粱高占英的罪恶；我们看到了“自幼生来好风流，无拘无束任自由”的裴氏、金玉的水性杨花；我们看到了“一顿无酒饭难咽，又扎吗啡抽大烟”的高拐子浑浑噩噩、道德底线全无的丑陋灵魂；我们看到了“不管屈和冤，只要有洋钱”徇私枉法、草菅人命“被老高家大洋钱折腾的胡说八

道”的贪官污吏牛帮办的丑恶；我们看到了沽名钓誉“做官问案心得正，免去后患有高升”的直隶高等检察厅华治国的“为官之道”，除此之外，还有收受高家银钱，昧心做假证的村正、村副、衙署公差等等，他们共同构成了那个黑暗社会欺压良善、无恶不作的魑魅魍魉。

在《杨三姐告状》里我们还看到了“家门不幸出逆事，难免他人惹笑谈”委曲求全、逆来顺受的杨二姐；看到了淳朴慈善、胆小怕事的杨母；看到了“心直性耿运不济”，撂下自己官司不打也要助三姐一臂之力的杨秀春；更看到了“姐妹情意重，舍命上公堂”的杨三姐，以及那些无名无姓嫉恶如仇、扶危济困、慷慨解囊、乐于助人的乡里乡亲，他们则共同构成了那个黑暗社会里备受欺凌、相濡以沫、不畏权势、拼死抗争的底层百姓。

成兆才虽然在《杨三姐告状》里也塑造了一位理想化的清官形象“华志国”，但他依然没有忘记对当时社会吏治黑暗、贪腐横行的批判。“穷死别做贼，冤死不告状”“衙门口冲南开，有理无钱别进来”，这是民间百姓对封建吏治和司法真实和深刻的解读。所以当杨三姐提出要为姐姐申冤告状时，其母马上反对：“咋着《打官司告状》哎呀！你琢磨着那官老爷是给咱家预备着的《你想咋着就咋着》那么大的闺女打官司告状，我跟你丢不起这个人。”在善良淳朴的杨母看来，女儿打官司告状是没有丝毫胜算把握的，而且未出闺阁的女孩子抛头露面，打官司告状是件丢人的事情。果然不出所料，帮审牛城收受高家贿赂，杨三姐屡告不胜，“在滦县递呈状当堂摔下，县长说是虚话诬告高家”，“只因他老高家财势甚大，牛县长贪贿赂把我来压”，“他说无干证又无报告，又说我不懂事一个女娃。二张状写的是兄妹俩个，上堂不容诉我兄被押。第三堂出传票高家到案，第四堂强压迫高杨回家，小女子含冤枉不肯画押”。草菅人命、贪赃枉法的牛成审完此案，自认为完事大吉，高兴地说道：“之乎者也了此案，腰中装满大洋钱。”天津的徐律师虽然是杨三姐得以胜诉的重要原因之一，但即便如此，成兆才在他一出场也道出了“七寸笔管三分毛，好比一把杀人刀”的定场诗，可见他们依然是玩

弄国法于手掌之中的。直隶高等检察厅的检察长华志国是成兆才塑造的一位理想化的清官形象，他一上场就念道“高等审判检察长，专为调遣冤枉状”，下场后又念道“细心问理不可错，屈误良民损阴德”，虽然成兆才极力想将其塑造成清官廉吏，但依然让这位清官无意间说出“做官问案心得正，免去后患有高升”的真心话，可见这位为民做主的审判检察长无非是为了积攒政绩，顺利高升罢了。中华人民共和国成立后，20世纪80年代评剧《杨三姐告状》电影里的这位厅长完全就是一位沽名钓誉的“清官”了。当徐律师带着杨三姐见到杨厅长向他诉说来意之后，这位厅长却说：“我说大舅爷，你也太爱管闲事啦，中华民国这七八年来倒了霉了，年年打仗，天天死人，死个人算嘛，她姐姐死了，埋了不就结了嘛，你把她领到我这里来，这不是给我找麻烦吗？你简直是糟改呀！”身为直隶高等检察厅的厅长却视人命如草芥，毫无为民的公心，这显然与那些清官“包公们”相差甚远。他最终决定劳神受理此案，还是在杨三姐一番慷慨陈词和徐律师那“一举三得”的吹嘘奉承之下才实现的，从这个意义上而言，他与牛诚之流只不过是“以五十步笑百步”，并无本质区别。

可以说，《杨三姐告状》这出闪耀着现实主义光辉的戏剧作品，真实而艺术地为我们展现了一幅民国初年滦南地区甚至整个乡土中国形形色色的人等以及这些人的生存状态图。

成兆才创编的历史故事戏与河北梆子、京剧、老调等擅演的杨家将、呼家将、薛家将等历史故事戏不同，后者善于通过这些“袍带戏”搬演帝王将相，表现忠奸斗争，而成兆才创编的历史故事戏只是借助历史题材来着力展现儿女情长，世俗伦理，同样具有很浓郁的乡土市井气。比如根据滦州皮影改编的历史故事戏《保龙山》，敷衍宋神宗时平西侯曹克让举家被奸相沈恒威陷害之事，原本是忠奸斗争的袍带戏，但在评剧里截取的是反映世俗伦理、儿女情长的爱情婚恋部分。故事从曹家满门被害，曹珍夫妻与兄弟曹保逃难开始。曹保逃至青峰山，寨主鲍虎见到曹保乃将门虎子，忠臣之后，遂将其请上山寨，并以胞妹鲍彩文妻

之。曹珍则因妻子中途产子，只得逃至青松寨安身，被国公郑世勋收为义子，又以其女郑春芳妻之。数年之后，朝廷开科取士，曹珍进京赶考，得中头名状元，主考官奸相沈恒威又强行把女儿沈冰洁许配曹珍为妻。曹珍惧怕奸贼权势，只得留在相府，其原配之妻兰素艳寻夫来到青松寨，闻言丈夫入赘相府，遂与春芳一同修书，催促丈夫返回。曹珍在相府偷看家书被沈冰洁发现，冰洁催问，曹珍于是说明原委，沈冰洁深明大义，且不满父亲所作所为，愿意与丈夫曹珍假借回乡祭祖一同返回青松寨，途中巧遇兄弟曹保，兄弟二人团聚。此时，平西侯曹克让充军发配途中被解差搭救，也逃至青松寨，至此举家团圆。奸相沈恒威与番邦定计，将神宗皇帝诓至保龙山龙觉寺意欲刺王杀驾，恰巧被曹克让派来的援兵所救，迎请圣驾回朝，曹家冤屈昭雪。很明显，这个故事只是利用历史剧忠奸斗争的框架，而故事主体则是婚姻爱情题材，这一点与同是历史故事的老调《潘杨讼》《忠烈千秋》、河北梆子《赵氏孤儿》以及京剧《大保国》等显然旨趣不同。

成兆才创编的神鬼仙佛戏同样是借助神、贵、仙、佛等彼岸世界虚幻缥缈的力量来实现惩恶扬善的目的。我们应该意识到与历史故事戏一样，成兆才这类戏也同样是借助神鬼等故事模式来着意展现市井民众所喜闻乐见的世俗伦理与家长里短，因此同样具有很强的乡土市井气息。

元代马致远等作家也写过大量的神仙道化戏，但那是封建文人在黑暗现实找不到出路的一种无奈选择，与成兆才惩恶扬善的批判精神有着质的区别。这类戏的代表有《阻善毒儿》《悍妇传法》《阴谋遭谴》《因果美报》《铁牌山》《韩湘子讨封》《盗金砖》等。正义战胜邪恶，善有善报、恶有恶终的“大团圆”结局是中华民族长期积淀下来的最为朴素且特色鲜明的审美旨趣，那些生活在社会最底层的民众只能借助这些神鬼的力量来纾解他们心中的愤懑不平之气。在这里，我们不妨套用一下荣格对神话的评论，“一个用原始意象说话的人，是在同时用千万个人的声音说话……它把我们个人的命运转变为人类的命运，它在我们身上唤醒所有那些仁慈的力量，正是这些力量，保证了人类能够随时

摆脱危难，度过漫漫的长夜”，来解读成兆才先生的神鬼仙佛戏，这些戏同样借助了神鬼仙佛等超人的力量唤醒了芸芸众生的“仁慈力量”，从而使得他们在暗无天日的社会里尚有一丝生存的勇气，度过那“漫漫长夜”，恐怕这一点也正是被普通市井民众所钟爱的原因之一吧！当然，受到时代历史的局限，成兆才这类作品的缺陷也极为明显，比如《黄氏女游阴》《大劈棺》以及《杀子报》等作品为迎合市井民众恶俗的审美情趣而宣扬了一些凶杀、色情、迷信等低级趣味，这值得我们坚决摒弃和批判。

成兆才创编的评剧剧本淳朴的乡土气和浓郁的市井气还体现在情节的波澜奇外求奇方面。中国古典的小说戏曲扎根于市井民间，自然其叙事方式与情节安排也是完全符合市井民众的审美习惯的。而这种叙述方式就是从头至尾地把故事的来龙去脉通俗易懂地讲清楚，且中间波澜起伏，奇峰异景叠出不断，也就是要做到“极摹人情世态之歧，备写悲欢离合之致”从而使得“不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之”。我们且以成兆才先生根据《聊斋志异》创编的《花为媒》和根据《今古奇观》创编的《珍珠衫》这两出评剧经典剧目为例进行阐述。

成兆才创作于1909年前后的《花为媒》在1915年改名为《张王巧配》，可见全剧的结构安排突出了一个“巧”字。媒婆阮妈施巧计令王俊卿巧娶双妻，大团圆结局。我们不难发现这出戏情节曲折，波澜迭起，而且处处凑巧，从而充满了一种令人啼笑皆非的戏剧氛围。中华人民共和国成立后，中国评剧院重新整理改编这个剧本，增加了贾俊英这一角色，将结局改为王俊卿与李月娥、贾俊英与张五可双拜花堂的喜剧结局，情节更为合理，也符合了一夫一妻的婚姻法精神。1963年经由吴祖光执笔改编、方荧执导、新凤霞、赵丽蓉等主演的评剧电影《花为媒》搬上银幕，从此“花开四季皆应景，俱是天生地造成”这一段段脍炙人口、妇孺皆知的经典唱段传遍了大江南北。

成兆才根据《今古奇观》创编的《珍珠衫》更是一波三折，以“奇”取胜，这鲜明的体现着中国古代小说、戏曲独特的审美旨趣，诚如凌蒙初在《初刻拍案惊奇•序》里所言“今之人但知耳目之外、牛鬼蛇神之为奇，而不知耳目之内、日用起居，其为谲诡幻怪非常理测者故多也”，也就是在“耳目之内”的日常叙事中也要追求“谲诡幻怪”之奇，也就是要达到“无奇之所以为奇”的艺术效果，道理很简单，就是因为中国古代的戏曲小说脱胎于市井民间，要满足贩夫走卒、市井细民的审美情趣，因此它们始终就不是以案头读物为主的，而是要诉诸听觉的。《珍珠衫》中仅仅用“珍珠衫”一件道具，就把一个小商人家中妻妾之事叙述得波澜起伏、曲折多变。蒋兴哥先是把珍珠衫赠给爱妻王三巧，三巧又将其转赠给情夫陈商；蒋兴哥返乡中途邂逅陈商，见到珍珠衫得知妻子出轨，忍痛回家休妻；陈商之妻平氏发现珍珠衫，再三追问丈夫，致使陈商负气离家，打算再会王三巧，不料病死客店；平氏料理丈夫丧事再嫁蒋兴哥，珍珠衫物归原主。故事讲到这里原本已经够曲折了，可作家依然不满足，还要再起波澜，让他们夫妻散而复合，破镜重圆，整个故事充满了巧合和奇趣。

在情节设置方面成兆才更多地向民间传统戏曲小说取材学习，就连现代戏《杨三姐告状》都很明显。古代的社会公案剧往往都会设计一个清官为审清冤案而微服私访的情节，比如《十五贯》里的清官况中为审清十五贯引发的人命一案，扮作算命先生，访鼠测字，最终使真相大白。传统小说《刘公案》《包公案》《施公案》里更是不乏清官微服私访，勘探案件的情节。《杨三姐告状》中同样安排了“心怀一件机密事，假装商人走村上”的华志国微服私访的情节。其实，作为半封建半殖民地的旧社会吏治昏暗，不可能有检察长化作商人，骑着毛驴为民女被杀案件而微服私访的，这位厅长也断不会是“催驴直奔狗儿庄，心中思索暗斟酌。可敬可怜杨三姐，黄花幼女有智谋替姐报仇上诉状，问答不迟巧嘴灵舌……那边催动‘二冀革’，逢人套问待如何”这样的形象，接下来他先后向店主东、农夫刘来套问案情，而后念“若想人不知，除非

己莫为，回唐山再做道理”宾白下场。这个形象我们今天看来是不够真实的，完全是封建社会清官私访的样板化形象。那成兆才为什么要设计这一情节呢？笔者以为，其一，如前文所述，受到传统戏曲小说相关题材的影响；其二，为使故事曲折而富有情趣性，民间市井的老百姓喜闻乐见；其三，这是农民艺术家对高级官员尤其是理想化的清官形象的朴素想象。到了中华人民共和国成立后改编整理的评剧《杨三姐告状》里则删除了这段情节。

成兆才创编的评剧作品浓郁的乡土市井趣味更鲜明地体现在其塑造的艺术形象及语言风格方面。这为农民艺术家的笔下塑造了众多特色鲜明、栩栩如生的艺术形象。其中既有以张五可为代表的直率天真、美丽多情的闺阁幼女，亦有以杨三姐为代表的侠肝义胆、聪明机智的女英豪；既有以杜十娘为代表的风尘女子，又不乏以王三巧为代表的闺阁怨妇；既有以王少安为代表的风流公子，又不乏以张廷秀为代表的痴情君子；既不乏忠贞烈士，亦不乏奸佞小人，但这些人都一个共同点，即他们的言行举止都离不开乡土市井这一民间观照与想象的视域。

比如，成兆才塑造的闺阁千金往往更为泼辣、率真，有着民间女子的质朴之气，这一点与明清文人以及中华人民共和国成立后文人染指改编的剧本里的大家闺秀是大异其趣。这些显见的差别在人物的言谈举止方面均有体现。比如《花为媒》里的张五可与中华人民共和国成立后吴祖光评剧电影《花为媒》里的张五可就足以说明。当张五可得知婚事不成，于是吩咐丫鬟备好菱花镜自己观瞧。成本《花为媒》里的唱词是：

> 看看我的贱处在何处生，眉儿清发不乱鬓角儿也正，嘴不大牙不稀眼也不空。论身段十六的人不高不矮也。身体窈窕。两只足二寸有余也周正，依我看浑身上下也没毛病。咳！可恨死人的那个王寄生，可恨我见不着你的面，若见着我一定怨你个紫又青。我说你是有眼不认得金镶玉，你拿着我这真金当黄铜。再把你那标志美人表姐请，与我比一比，哪个重来哪个轻。只要你说上一句公平话，白相白看不要我也不脸红。

我们再看吴祖光整理改编的评剧电影版《花为媒》选段《照菱花》：

慢闪秋波仔细观瞧，见自己生来的俊好似鲜花一样娇。头上的青丝发乌光闪耀，插一枝红玫瑰紧压着鬓梢。面似芙蓉眉如新月耳如元宝，鼻如悬胆齿如编贝呀我这口似樱桃。水灵灵一双杏眼似笑非笑啊，翠耳环戴两边临风就摆摇。上身穿苏州绣靠身小袄，紧裹着这一掐杨柳细腰。八幅裙腰间系珠围翠绕，轻移步慢转身裙带儿飘飘。对菱花仔细照我样样都好，真好像九天仙女下云霄。越看越想心越恼，推倒菱花不再瞧。

通过对比，我们不难发现，吴祖光本的张五可更接近于大家闺秀，“慢闪秋波”“面似芙蓉”“翠耳环带”“轻移步慢转身”等词都是经过加工润色的，体现了待字闺中的少女娇羞之态。而成兆才笔下的张五可就泼辣大胆地多了，“嘴不大牙不稀眼也不空”“依我看浑身上下也没毛病”“可恨死人”等语言显然不是描写闺阁千金容貌的，尤其那句“只要你说上一句公平话，白相白看不要我也不脸红”，更非未出闺阁的黄花幼女所该说的话了。显然，作为农民艺术家，塑造大家闺秀，与塑造帝王将相一样，更多地停留在了想象的层面。当然了，较之京剧、昆曲里塑造的大家闺秀，吴祖光本的《花为媒》也还是具有浓郁的乡土气息的，这是整个评剧艺术的审美旨趣。

成兆才剧本的乡土市井之气在语言方面的体现就更明显了。首先是唐山方言的宾白。方言是地方戏剧种最鲜明的特色之一，是其地域色彩最为直观的体现。在戏曲创作中，方言最直观的使用在宾白中，李渔在《闲情偶寄》中指出：“北曲有北音之字，南曲有南音之字……世人但知曲内宜分，乌知白随曲曲转，不应两截。”此外，李渔对宾白的重要性也颇为重视：“尝谓曲之有白，就文字论之，则犹经文之于传注；就物理论之，则如栋梁之于榱桷；就人身论之，则如肢体之于血脉。非但不可相轻，且觉稍有不称，即因此贱彼，竟作无用观者……有最得意之曲文，即当有最得意之宾白。”的确，宾白的优劣对于剧本成败至关重要。成兆才的宾白几乎全用当地方言口语，有着浓郁的乡土气息。比如《杨三姐告状》中，高占英与裴氏、金玉正当合谋杀害杨二姐之时，正赶上高贵和前来借钱，他们有一段宾白：

高贵和：求借你们来了，借俩钱花。

裴氏：二叔哇！您来的不凑巧啦，正赶上家里不方便，没有富 裕钱。

高贵和：家里没有钱？

金玉：家里没有钱。

高贵和：没钱！呃，六头？

高占英：也是不方便。

高贵和：不方便。（向裴氏、金玉）你们也没有？

裴氏、金玉：也没有。

高贵和：好吧！既然是都没有，那我就回去。

裴氏：那我就不送您啦！

金玉：不送您了。

高贵和：对，这个，就不用送了。王麻子打筋斗，我这会算白来 一趟咧！这个，你们就不用送了。（起身）

裴氏：您走啦？

高贵和： （转身）是没有，是吧！？

金玉：没有。

高贵和：好好好。好，不借，再借我都不要了。这回我可走咧！（边走边自语）我看今天晚上你们要办啥事！ （向外走）

裴氏：二叔！

高贵和：不借啦，不借啦。我他妈属老虎的，回头食还不吃啦！

整段对话全用口语，全用唐山方言，妙趣横生，生活气息浓郁，将裴氏、金玉的势力嘴脸、高贵和的无赖泼皮劲儿表现得淋漓尽致、栩栩如生。

其次是通俗易懂的本色派唱词，这一点与昆曲大异其趣。昆曲唱词多化用唐诗宋词，或化用成语典故，只供士大夫文人来欣赏，而成兆才剧本中的唱词可供读书人与不读书人同看，目不识丁者和丫丫学语者同看。我们把汤显祖《牡丹亭》中的一支曲子与成兆才《占花魁》中的一段场次来做对比。

《牡丹亭》中杜丽娘随丫鬟来到自家的后花园，顿时被迷人的满园春色陶醉了，她唱道：

[皂罗袍]原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁

家院！……朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱！

这段曲子，雅丽浓艳而不失蕴藉，情真意切，随景摇荡，充分地展示了杜丽娘在游园时的情绪流转，体现出情、景、戏、思一体化的特点。其中“良辰美景”化用的是晋宋时期谢灵运在《拟魏太子邺中集诗•序》所提到的“天下良辰、美景、赏心、乐事，四者难并”，其中的“朝飞暮卷”化自唐代王勃《滕王阁诗》中的“画栋朝飞南浦云，朱帘暮卷西山雨”一句。显然，如果欣赏这部具备一定的文学、文化修养，则很难理解这些意象的内涵。

而成兆才在《占花魁》《郭巨埋儿》中所叙说的故事，显然与民间艺术深入反映民间，尤其是农民日常生活叙事密不可分，而其中所提及的历史人物与典故也都是市井民间妇孺皆知的。

此外，成兆才剧本语言的乡土市井色彩还体现在大量农耕文明产物——乡土市井意象的使用方面上。比如“娘的心里都那四十的垧良地，与你们种啊与你们耪，不用你们把钱粮奉。与你那三匹绸子两匹缎啦，还有那两块大布就是佛青啊。若是去了还罢了，依着你妈无非是陪送你个破马灯。”（《借女吊孝》）“纱窗外摘黄瓜还有拔蒜。”（《占花魁》）“李桂香打柴回家园，肩胛我们担哪着那柴扁哟担哪，手里还拿着哟割柴的呀镰。”（《李桂香打柴》）“真可叹当跨凤者不跨凤，好可怜凤凰脱毛落鸡群。最可恨马莲花儿栽到金盆里，把一朵芙蓉花栽到破瓦盆。”（《芈建游宫》）“裹小脚站着费力气，走起路来不能蹽。最怕两只汗臭脚，干脚无味何其高？两天不洗脚，脚缝捂烂了。抖开了裹脚条，臭气有多高。酸不溜丢的比着死人还臭，熏得捏着鼻子没地方猫。”（《花为媒》）……不难看出，前面列举的“垧良地”“三匹绸子两匹缎”“两块大布”“摘黄瓜”“拔蒜”“打柴”“扁担”“割柴的镰”“鸡群”“破瓦盆”“汗臭脚”“裹脚条”这些都是农耕文明中的产物，俗之又俗，再加上“呀”“哟”“啊”“哪”“酸不溜丢”“猫”的词语的使用，更使剧本弥漫着浓郁的乡土市井气息。

第五节 民间戏曲革新家

成兆才先生不仅能创编剧本、粉墨登场，而且还是一位难能可贵的民间戏曲革新家。应该说，评剧能够由一个名不见经传、土掉了渣儿的民间撂地说唱——莲花落、蹦蹦，一跃而成为行当齐全、剧目丰富、唱腔系统、影响广泛的全国第二大剧种，成兆才先生功不可没。他对评剧艺术的革新主要体现在净化、革新、规范“拆出”剧本，反对“梁子活”；建立评剧乐队、完善文武场伴奏；规范表演程式，发展角色行当；剔除陋习，革新班社管理体制等方面。

一、净化、革新、规范“拆出”剧本，反对“梁子活”

评剧的前身莲花落是一种民间说唱艺术，其曲目根本没有固定台词，只有师徒之间口耳相传的故事梗概，俗称“梁子”，这些故事梗概需要演员上台后即兴发挥，见景生情，也就是要从只有梗概的梁子去“蹚”出血肉丰满的艺术形象、曲折生动、环环相扣的故事情节来，俗称“跑梁子”。这样一来，演员在舞台上就会很随意，不利于塑造性格鲜明的艺术形象，整个剧情也会拖沓松垮，缺少紧凑性，削弱了戏曲的矛盾冲突。由于缺少固定剧本台词的约束，演员有时为迎合观众低级庸俗的审美趣味，制造一些低级的娱乐效果，不免就加入一些色情淫秽的表演。例如有一个名为《说了一个大姐刚十七》的段子就是如此：

有一个大姐刚十七，

再着四年二十一。

举人秀才全都不嫁，

一心嫁一个（那）卖肉的。

雪花灌肠她吃了一个饱（啊），

喝点凉水就汆稀。

东屋里拉了她就西屋里跑，

稀屎拉了两大屋里。

正赶上西院他二大爷来掏火，

哧！啪！

跌到了屎巴堆里。

粘咕扎扎的闹了两大把呀，

摸擦摸擦胡子好像连巴胡子带糖稀呀呵哎。

很显然，为了制造低级的娱乐效果，表演者把“汆稀”“稀屎拉了两大屋里”“粘咕扎扎的闹了两大把呀”等恶俗不堪的意象掺入其中，毫无思想性与艺术性可言。同时也正是这些低俗的表演使得达官贵人，尤其是统治者们找到了打压、摧残、迫害这一深受民间大众喜爱的民间艺术的把柄。比如，清光绪二十四年（1898）署名“羊城旧客”的文章《津门记略•落子馆》中写道：“落子馆者，其所唱之曲名曰‘莲花落’也。……无分昼夜开演，淫词艳曲，描头画角，尽态极妍。凡纨绔子弟，皆争先斗胜，指名点曲，多掷缠头。有因之而滋事者，有因之而倾家者。屡次经官严禁，已作广陵散矣。自小广寒作俑以来，而接踵而起者，如晴云馆、丹桂、宝乐、海耀等更彰明较著，遍贴长红，以致登徒子辈，趋之若鹜矣。”此外，清代张焘在他的《津门杂记》一书中就曾污蔑莲花落：“妙龄女子登场度曲，虽于妓女外别树一帜，然名异实同，究属流娼。貌则诲淫，词则多亵，一日两次开演，不下十人。粉白黛绿，体态妖娆，各炫所长，动人观听。彼自命风流者，争先快睹，趋之如鹜，击节叹赏，互相传述。每有坐客点曲，争掷缠头，是亦大伤风化。”再比如，1908年奉天《盛京时报》载：“前有某人向巡警局禀请，在西门外城墙根官地开设落子园……特在该处搭盖席棚，惟落子最易诱坏人心，当酌量删禁，一归于正斯！随时准备取缔。”这些足以说明表演的随意性、低俗性客观上也成为制约落子戏的重要原因之一。

此外，缺少文人染指创作也是制约评剧发展的关键因素。知识精英阶层往往不屑于给民间莲花落艺人写“地文书”，也就是剧本。成兆才深知优秀的剧本是制约评剧发展的瓶颈，于是他才下决心要整理改编莲花落有的剧本曲目，净化口耳相传中的淫词秽语，规范演员的表演动作、唱词与宾白，坚决制止演员“跑梁子”——临场随意的即兴发挥。他说：“求人不如求己，好赖我还多少认识几个字。”为此他创编、整理了《乌龙院》《珍珠衫》《花为媒》《王少安赶船》等一大批剧本，前文已有阐述，此处不再赘述。

二、建立评剧乐队、完善文武场伴奏

早期莲花落是没有完整规范的乐队伴奏的，基本是“七块竹板儿”，到了唐山落子时期，成兆才借鉴京剧、河北梆子乐队伴奏和锣鼓经，将“七块竹板儿”换成了板鼓，加上了板胡、笛子，形成了“两管一弦”伴奏规模。所谓的“两管”就是两根笛子，所谓的“一弦”就是一把板胡，后来又加上笙、箫和唢呐等乐器，同时从河北梆子中吸收了三锤、七锤、长锤、回头、夺头、回击头等锣鼓经。从而创建了评剧自己的文武场伴奏乐队，使得其声腔和节奏都发生了根本变化，进一步促进了评剧艺术的形成与发展。成兆才不仅在文武场乐队伴奏乐器上革新，他还指导了月明珠等名旦根据表演的需要，对唱腔板式方面进行了革新。他主要吸收了河北梆子导板、尖板、搭调、安板、哭幺儿三等板式的音乐成分，创造了评剧唱腔里的慢板、二六板、大安板、校安板、尖板等新的板式。

三、规范表演程式，发展角色行当

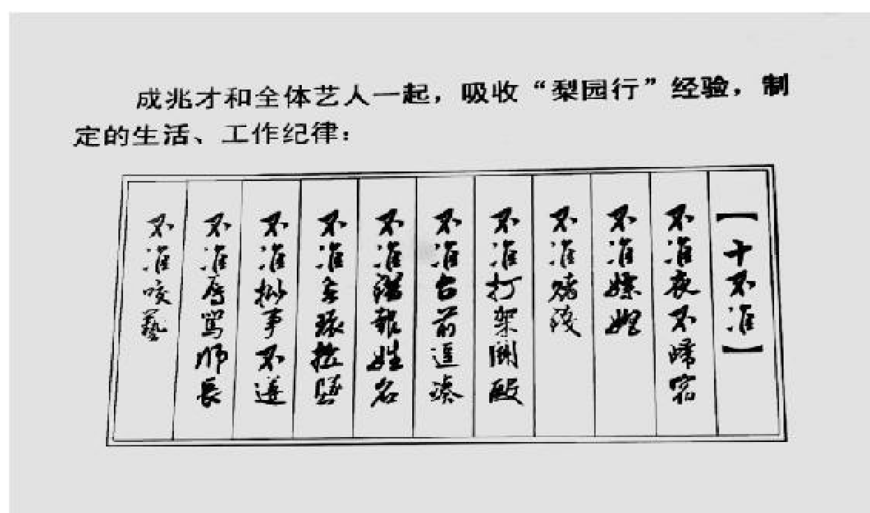
早期的莲花落只是一种流传于民间的曲艺形式，傅惜华在《曲艺论坛》中指出：“莲花落原为民间清唱歌曲，后至嘉庆时，复有取其演述

故事之曲，创为彩爨之举，由歌者二三人，分饰为旦丑两种角色……面傅粉墨，载歌载舞，略如戏剧。”由此可见，嘉庆后期的莲花落尚且处于由曲艺向民间小戏过渡的状态，成兆才年轻时候的莲花落较之以前也并没有什么艺术形式和水平上的提升，只不过仍然是以走街串巷，到处撂地儿卖艺演出的数量有限的几个曲调，演员也不过三五人而已。1891年，绰号名“王大脑袋”的东北二人转艺人王荣（一说汪荣）进入冀东参与莲花落演出，使得成兆才颇受启发。他充分学习了二人转的“拉场形式”并借鉴了河北梆子、京剧、皮影等大剧种分场演出的形式，同时吸取二人转的唱腔、曲牌，把莲花落原有曲目《乌龙院》《借琵琶》《小姑贤》等改编为“拆出”“分场”演出的剧本，从而使得莲花落由“单口”“对口”的曲艺形式发展成为分场演出的戏曲形式，更重要的是使得莲花落的每场演出有了较为规范的程序，大大提高了莲花落的表演形式与表演水平。成兆才并未由此止步，他不满足于对二人转形式上的简单模仿，他认识到要想使莲花落进一步展成为大戏，还必须适应时代与群众的需求，从内容到形式都要做脱胎换骨的革新。于是他又在莲花落原有曲目的基础上，从河北梆子剧目中移植、改编了《借女吊孝》《黄爱玉上坟》《安安送米》《李桂香打柴》《三头案》《告扇子》等十八个剧本，进一步促进了莲花落向地方大戏的演变，创立了平腔梆子戏。

成兆才还亲自培养了大批女学生，促进了评剧旦角表演艺术的提升。1925年，成兆才与其侄成国祯来到警世戏社三班，在为该班社创编《枪毙驼龙》《枪毙驼虎》《对银杯》等剧本的同时，还义务地收到了金桂芝、金桂兰等几个女徒弟，为她们编写《猴儿变》实习剧本，并且身体力行，亲自示范表演，“在他（成兆才）的一生中，这个无名的先生，却用极大的热情与满腔的心血，造就了许多知名的演员，如月明珠、金开芳、张润时等”。

四、剔除陋习，革新班社管理体制

旧社会的民间艺人大多是落魄失业的农民或小市民，思想文化水平不高，靠卖艺糊口。许多艺人吸上了大烟、沾染上了吃喝嫖赌的不良嗜好，夜不归宿、聚众赌博、嫖娼续妓、打架斗殴时有发生。舞台演出更是随意性很强，多为“梁子活”，欺压同行，拖沓松懈，舞台事故频发，这些都严重阻碍了艺术的健康发展。旧社会的班社管理更是混乱不堪。为此，成兆才吸取了河北梆子、京剧等大剧中的班社管理经验，针对庆春班已出现的赌钱嫖妓等不良风气，与张彩亭等人商议，制定了十大班规：不准夜不归宿、不准嫖妓、不准赌钱、不准打架斗殴、不准前台逗趣、不准错报名姓、不准丢环拉坠、不准批事不尊、不准辱骂师长、不准咬艺。这十大规定既涉及了演员个人行为规范，又涉及了班社的组织管理。“1912年，继庆春班之后，在唐山又涌现出张合班、于茂秀班、孙凤鸣班，在迁安有孙洪魁的松兴戏社……都效仿庆春班”，“直到1949年前夕，评剧界大小班社，无不遵循这‘十大班规’”。可见，这十大班规无论对评剧艺术的发展，还是对此后戏曲、曲艺行业的发展无疑都起到了积极的促进作用。



庆春班的十大班规（焦振文摄于成兆才纪念馆）

民间戏圣成兆才的一生完全贡献给了他心爱的评剧艺术，这是在以成兆才为杰出代表的一代代评剧艺人的不懈努力下，才使得莲花落由一个名不见经传的冀东民间撂地儿说唱逐步嬗变发展成为全国性的大剧种

——评剧艺术。

第五章 饱尝民间疾苦，唱尽人世悲欢的白玉霜

第一节 市井风尘里的“评剧皇后”

京剧有“四大名旦”，评剧也有“四大名旦”。京剧有梅兰芳，那么评剧则有白玉霜。20世纪二三十年代拥有“评剧皇后”美誉的白玉霜把评剧艺术推向了一个新的高峰，她凄惨而富有传奇的一生给后人留下了太多的回忆和思索……

白玉霜，原名李桂珍，又名李慧敏，祖籍河北滦县，1907年出生在天津南市。她的养父李景春是唱莲花落的民间艺人，人称“粉莲花”，养母李卞氏，也就是后来白玉霜班社的班主。白玉霜天资聪颖、端庄秀美，养母李卞氏就把她作为摇钱树、挣钱的工具，不惜血本，竟然还让她念了两年书，并请来师傅教唱大鼓书。聪明伶俐的白玉霜一学就会，还时常女扮男装去茶园酒肆清唱。白玉霜童年对大鼓书的学习，为她今后评剧的演艺之路尤其是对评剧艺术的革新、对评剧成长为一个大剧种，甚至对评剧白派的形成起到了不可估量的作用。



白派评剧创始人白玉霜

长期混迹于茶馆和戏园子，耳濡目染，白玉霜逐渐喜欢上了蹦蹦戏，经常在台下跟着台上的演员哼哼，竟然学会了当时著名评剧艺人佛动心的半出《马寡妇开店》。当时的评剧称为莲花落，也称蹦蹦，演员多是男旦，诸如月明珠、金开芳等。随着20世纪20年代评剧女伶的兴起，男旦逐渐受到冷落，一些评剧班社开始物色坤伶，于是，白玉霜就被大名鼎鼎的孙家班班主孙凤鸣相中了。孙家班成立于1894年的丰南县大新庄镇薄港村，这是一个足以彪炳评剧发展史的早期班社，在当时可谓独领风骚。孙家班对评剧最大贡献表现在两个方面：一是演出范围广

泛，技艺高超，为莲花落的发展和流传作出了巨大贡献；二是培养了一大批评剧表演艺术家，尤其是率先培养了一大批女评剧表演艺术家，如李金顺、白玉霜等均出科于孙家班。孙凤鸣（1880—1942），号岐山，艺名“东发亮”，绰号孙瞎子，孙家班的创始人之一，他与孙凤岗、孙凤岭并称“孙氏三只凤”。孙凤鸣自幼酷爱莲花落，十几岁进入评剧最早的班社乐亭崔八班学艺，攻习丑行，他表演诙谐幽默，戏路多，肚囊宽，艺名“东发亮”。1901年，21岁的孙凤鸣与成兆才等人进京演出拆出戏，为评剧由莲花落向平腔梆子戏的发展做出巨大贡献。1912年在天津授徒，培养了评剧发展史上举足轻重的第一代评剧坤伶花莲舫、李金顺、白玉霜等艺术家。1917年由天津南下至山东济南、青岛等地演出，1921年到东北大连成立岐山剧社，开创以社养科班的先河。三期共培养学员六十余人，其中筱桂花、筱麻红、筱灵芝、金灵芝等，均成为著名评戏旦角，为评戏的发展和兴盛做出了贡献。孙凤鸣曾东渡日本，为带利利、宝唱公司灌制唱片。1942年，他忧郁成病，逝世于辽宁兴城，终年63岁。

白玉霜被孙凤鸣发现是从她客串《马寡妇开店》开始的。年仅13岁的白玉霜毫不迟疑地登台表演，嗓音宽厚洪亮，韵味十足，颇具评剧名家佛动心之风。“孙凤鸣收这个小徒弟是有由头的，因为落子发展到这会儿，班子里净男角已经不行了，必得有女角才能撑得住台面。当时孙家班里挑大梁的就是一个旦角花莲舫，得张罗一批女角才行。”因此，孙凤鸣当即收白玉霜为徒，一代评剧皇后的艺术生涯由此开启。

白玉霜学会《花为媒》《占花魁》《马寡妇开店》《茶瓶记》《高成借嫂》《小过年》《三节烈》《于公案》《蜜蜂记》等戏之后，就到山东、大连一带演出。白玉霜与孙家班的筱桂花是师姐妹，她俩轮换担任主演。17岁时回到天津，在法租界马鬼子楼演唱。后又到“同庆”给花莲舫演开场戏或配角，向花莲舫学演了《杜十娘》。白玉霜善于根据自己的嗓音条件对师父的唱腔进行再创造，扬长避短。白玉霜的嗓音宽厚低亮，她就将弦降到四个眼（1＝F调），行腔低回委婉、以声传情，

以情动人，白玉霜与花莲舫合作三年后，逐渐显现锋芒，初步形成了自己的演唱风格，成立了自己单独调班的玉顺剧社。由于李卞氏实际掌权，是班主，卞老舅管事，里边是的儿子李国璋说了算，这个班社也俗称李家班。玉顺剧社阵容整齐，力量强大：有演文武小生的李义芬、有演彩旦的碧月珠、珍珠花等，有演老生兼小生的单宝峰，有演丑角的辛俊德、活傻子等；场面上更齐整：鼓师龚万才为她司鼓，琴师焦景俊给她拉弦，李国章拉二胡。强大的阵容使白玉霜的演出得心应手，演唱艺术蓬勃发展起来。同时，小生演员安冠英的协助更使得白玉霜如虎添翼。安冠英是20世纪30年代著名的评剧小生演员，1905年出身军政世家，祖籍黑龙江，自幼酷爱评剧，早年受过评剧创始人成兆才组建的警世戏社的艺术熏陶，随后弃学从艺，1934年后长期给她配演小生。安冠英嗓音宽厚、粗犷，演唱韵味浓郁且带有天津语音。他能与白玉霜同调高演唱，但唱中低腔运用较多。他演唱的"二六板"典型地反映了评剧初期以"喇叭牌子"的紧缩形式为特点的男小生唱腔的基本风貌（非倪俊声派）。在"二六板"的一些下句中，已吸收了京剧的"西皮流水板"。演唱中，他常于"二六板"中间插入"垛板"，或运用"楼上楼"的手法。有时还采用半说半唱的形式，潇洒风趣、形象生动。早在孙家班时期，安冠英陪白玉霜唱对儿戏，帮助白玉霜创编、排演了许多戏，而且还在艺术上给她以帮助、指导。应该说，安冠英在评剧白派艺术产生、发展的过程中起了很大作用。



白玉霜与安冠英合演《玉堂春》

为了扩大评剧的影响力，1935年28岁的白玉霜远征上海，与钰灵芝、爱莲君三班联合演出《德教双金》《周子琴》《双蝴蝶》《苏小小》等剧目。白玉霜凭借其独特的韵味唱腔轰动上海滩，誉满申城，就在这一年，白玉霜将“蹦蹦”改名为“评剧”，将念白由唐山话改为更为大众接受的京白，极大地促进了评剧艺术的传播。“这是清末民初诞生于唐山滦县一带的地方剧种，三十余年光景，居然土疙瘩成精，它那平易而有动听的唱腔流播整个华北、东北地区，在京津两地稳健地站住了脚跟……白玉霜居然唱进了内城，就在这怪名字的园子里立足，而且居然爆棚。”白玉霜在上海站住了脚，评剧这个北方剧种在江南就流传开了。应该说评剧发展成为今天这样一个全国性的大剧种，白玉霜是功不可没的。阿英撰文指出“蹦蹦到了白玉霜在上海演《潘金莲》《玉堂春》，已经不是蹦蹦的原来形式，而有了不少改革，这是实在的。白玉霜的大部新戏，是更加京剧化”。1936年初，白玉霜与著名京剧演员赵

如泉在天蟾舞台合演京剧、评剧两下锅《潘金莲》。白玉霜在剧中饰演潘金莲，她的扮相清俊、风流婉转，目似春波、含情脉脉，表演精湛、唱腔婉转迂回，轰动一时。接着，白玉霜又相继演出《河东狮吼》《阎婆惜》《海棠红》《杜十娘》等剧目，新戏老戏穿插演，场场满座，使观众折服，同时引起欧阳予倩、洪深、田汉、安娥、赵景深、阿英等戏剧家、文学家等进步文化界人士的关注、赞许和艺术实践的指导，他们在《时事新报》等刊物上撰写文章，赞誉白玉霜为“评剧皇后”。欧阳予倩亲自为白玉霜编导《潘金莲》，而在明星影视公司担任编导的洪深不仅为白玉霜创编了《阎婆惜》，而且大力支持白玉霜拍摄一部评剧影片《海棠红》，而这部《海棠红》则是欧阳予倩为白玉霜量身打造的，这使评剧艺术和评剧艺人的生活首次被搬上银幕。



“评剧皇后”白玉霜演出《潘金莲》剧照

《海棠红》由王乾白编剧，张石川导演，演员阵容强大：主人公海

棠红由白玉霜饰演，海棠红的丈夫陆怀仁由王献斋饰演，海棠红的儿子小蓉由沈骏饰演，小蓉的养母由舒绣文饰演，海棠红的继父由严工上饰演，督军沈万昌由谭志远饰演，陆先生由谢云卿饰演，仆人由尤光饰演，“这么多的电影明星为一个评剧艺人配戏，是没有先例的”。该剧由明星影片公司出品。电影讲述的是评剧艺人海棠红凄惨的人生经历。她演技精湛，备受观众追捧，但生活境遇十分悲惨。军阀蛮横地蹂躏霸占她，无赖的丈夫把她视作挣钱的工具，残酷地压榨她。为了钱，竟然把亲生儿子都典卖了，海棠红最终被逼得几近绝路，后来得知儿子还活在世上，这才勉强挣扎着继续活下去。白玉霜和这样的主人公同病相怜，从海棠红的身上分明看到了自己的影子，她演海棠红，更是在控诉自己悲惨的境遇，这样就使得她的表演真实动人，催人泪下。为了锦上添花，戏剧家欧阳予倩先生还专门为白玉霜量身打造，编写了一段反调唱词，白玉霜那缠绵哀婉的反调演唱出来别具魅力，成为评剧白派演唱艺术中的绝活！电影放映后，好评如潮，轰动了全国，极大地提高了白玉霜的身价，“更提高了白玉霜的精神境界和艺术造诣。这个阶段是白玉霜艺术生涯中的鼎盛时期”。随后，白玉霜又赴苏州、无锡、南京等地演出，很快红遍江南。白玉霜对洪深、田汉等人的指导、帮助非常感谢，“她时常到他们家里做客，还和田汉的夫人安娥结拜为姐妹”。



“评剧皇后”白玉霜主演的电影《海棠红》

长期的艺术实践，白玉霜逐渐形成了自己独特的演唱风格。她嗓音

宽厚洪亮，注重技巧。她在相连的两句之间不用过门，善于将上句的尾音拉长，紧接二句的头一个字，使唱词仅仅连接，听来连绵不断，一气呵成。她通过鼻子偷气，唱起来曲调连贯，发音圆润。比如在《珍珠衫》里她唱“襄阳府东阳县名叫罗德，嗯！一定是奴的前夫叫蒋兴哥”这两句时，在句子里头换气，俗称“偷气”，特别那个“嗯”自是半说半唱出来的，跟前后的词连起来一气呵成，然后在“一定是”的“是”后才换气，在“前夫”的“夫”字后也换了气，所以外行是听不出来的。尤其白玉霜的慢板堪称一绝，行腔自然，感情充沛，字清板稳，情深意长。白玉霜的快板多半顶板唱，嘴皮子功夫很高深，字字珠玑，清晰入耳，气足明快，膛音优越，字正腔圆，优美动听。她的音域宽，高低自如，音色清亮甜美，传情真切，具有迷人的艺术魅力，这些都成为她所开创的白派艺术的演唱风格。“白玉霜戏路宽广，青衣、花旦、闺门旦、彩旦、丑旦及时装戏，都能活灵活现地在舞台上表演，真是一个唱做俱佳的表演艺术家。”白玉霜生前灌制的唱片有《珍珠衫》《杨三姐告状》《杜十娘》《双蝴蝶》《潇湘夜丽》《苏小小》《司马潜龙走国》等，为我们留下了一笔宝贵的评剧艺术遗产，值得珍视、研究、继承与发扬。白玉霜以演悲剧著称，她将自己在艰辛的人生道路上所历尽的沧桑全部灌注到她的艺术创作上，从而塑造了众多性格迥异、争取解放和爱情自由的女性形象。

白玉霜是天才的表演艺术家，深受群众喜爱。但旧社会的艺人地位很卑贱，是被当作达官贵人的玩物来肆意取乐的。艺人们为了生存，为了给黑心的班社老板赚钱，一方面要迎合当时市井观众低俗的喜好；另一方面还要承受那些封建卫道者诸如“有伤风化”“淫伶”的指责和羞辱。白玉霜因演出《拿苍蝇》而被逐出北平就是鲜活的例子。郭启宏《白玉霜之死》这本书在表现白玉霜演出《拿苍蝇》这出戏时，就塑造了当时北平伪市长袁养斋既想欣赏白玉霜香艳的色相，又要打着“维护风化”的卫道大旗的道貌岸然的丑恶嘴脸，很有代表性。书中写道：

袁养斋看着看着，眉头微微皱起，果真传说不虚！古都焉能容许淫伶粉戏《孔教何

在》礼义廉耻何在？统统被这个女人践踏殆尽！他看着想着，忽然，目光滞住，思路凝住。“苍蝇精”送来挑逗的目光，又将纱披掀起来，紧身衣把她一身曲线显露出来，使丰盈的体态更为肉感。袁养斋感到自己的呼吸急促起来，他的目光落在精灵隆起的胸脯上，思绪顿时活跃起来，如同脱缰的野马，在平川上追逐驰骋，他的想象是如此丰富，加之具有穿透力的“特异功能”的目光，一个赤裸裸的苍蝇精已印入他的脑海……袁养斋如痴如醉，他不无遗憾地看着苍蝇精走了，他急切地等待这苍蝇精重来。

就是这位道貌岸然的伪市长大人打算借助“请白老板到寒舍吃晚饭”的机会霸占白玉霜未遂，才恼羞成怒，下令驱逐白玉霜：

中华古国，千载文明，高台教化，人和风清。今有白玉霜者，名属菊部，实为淫伶，鲜廉耻、为禁令，演粉戏——《拿苍蝇》！伤风败俗，滋扰古城，自即日起，逐出北平。此布。市长袁。

在旧社会，艺人们想要正正派派地演戏不是自己说了算数的，戏园子老板首先就不答应。白玉霜虽说自己挑班唱戏，但要受养母李卞氏的压榨，“根本不把白玉霜当人，只是当成拉磨的牲口，还不许卸套，连打个滚儿舒展舒展筋骨的空隙都不给”。

白玉霜在舞台上一遍遍地演绎着人世间的悲欢离合，塑造着一个又一个熟悉而又陌生的追求婚姻自由、个性解放的女性形象，可她自己一生都没有结过婚，没有追求到自己的幸福生活。她不是没有心爱人，更不是不想和普通女人一样组建自己温馨的家庭，可作为一个“戏子”的她，在那个万恶的旧社会是根本没有权利来谈及这些的。她能做的只有把自己的全部生命献给她从事的“玩艺儿”，她死也要死在她的观众面前，死在属于她自己的那方舞台上！白玉霜是出了名的“恨戏”，所谓“恨戏”就是恨戏没演好的意思，就是对自己、对一直与自己同台演出的演员，包括文武场伴奏的要求近于完美到苛刻。据说：“有一次在后台，一个演员指出白玉霜适才唱错了几个字，她高兴极了，当即送他两块大洋。”已经子宫癌晚期的白玉霜靠着坚强的毅力暂时战胜病魔，特地求人向尚小云先生要来京剧《梅玉配》的本子，分派角色，编演评剧新戏《梅玉配》来答谢观众。自知即将走到生命终点的白玉霜不想把自己的艺术带入棺材，她央求李卞氏把养女小白玉霜接回来，她想把自己

所有的本事传授给小白玉霜，可贪婪的李卞氏惧怕小白玉霜分夺家产，不但拒绝了白玉霜的请求，反而一面迅速转移白玉霜所有的财产，一面继续敲骨吸髓般逼迫白玉霜唱戏挣钱。1942年8月10日，白玉霜精心化妆，铆足了劲一口一个好地演唱《死后明白》，唱到一半，一个圆场转身，血水早已染红了她的戏装和舞台。白玉霜昏倒在了舞台上，不久，受尽旧社会蹂躏、追捧、玩弄、腐蚀的年仅35岁的一代名伶白玉霜带着对美满婚姻、幸福生活永久的遗憾离开了人间。她被葬在了天津郊外的一处公墓里，墓碑上文字简洁，只有“李桂珍之墓”五个字。白玉霜的命运是凄惨的，但她却给我们留下了熠熠生辉的白派评剧艺术，“评剧皇后”的美誉将永远载入评剧史册。今天白派评剧薪火相传，生机盎然，九泉之下的白玉霜可能会感到些许慰藉吧！

第二节 白玉霜与评剧“四大名旦”

白玉霜曾于20世纪30年代与李金顺、刘翠霞、爱莲君并称为评剧“四大名旦”，她们在长期的艺术实践过程中，博采众长，又结合自身条件，形成了独具特色的表演流派，为评剧艺术尤其是女声唱腔的发展做出了巨大的贡献。

一、奉天落子时期的坤伶翘楚：李金顺

随着评剧进入了奉天落子时期，男旦逐渐衰落，女伶开始登上历史舞台并且备受关注与欢迎，此时评剧女伶的杰出代表当推李金顺。

李金顺于1902年生于天津王庆坨，她的父亲叫李文发，绰号“瞎大爷”，原本是昆曲班的笛子手，随着昆腔的没落，他也潦倒在家。李金顺自幼随母亲到天津城里谋生，14岁时卖身学艺，跟随河北梆子演员元元红学唱梆子，随后又随葛春兆学习京韵大鼓。学艺的同时就去闯荡江湖，去酒肆茶馆、市井街巷卖艺糊口。李金顺16岁改习评剧，跟随孙家班的孙凤鸣学唱落子。由于她天赋极高，尤其有一条清脆的好嗓子，孙凤鸣花了一百块大洋为李金顺赎了身，开始在孙家班正式学评戏。当时孙凤鸣与小生倪俊声一起教她，并且还陪她演戏，勤奋刻苦的李金顺很快由唱小段转到了唱小戏，由唱小戏又转到唱连本大戏，时间不久，就唱红了天津、营口、长春、哈尔滨等各大城市。



评剧李派创始人——李金顺

就外貌扮相而言，李金顺并不出众，相反很是平平。她中等身材，小眼睛，黑皮肤，还稍微有点罗锅腰，然而这并不能制约她成为一代宗师。由于她早年学唱过河北梆子和京韵大鼓，又加上她天生的一副好嗓子，于是她将这些特色有机地融合起来，形成了独具风味的大口落子，备受欢迎。说起李金顺革新唱腔，不得不提她早年演戏的一次“风波”。据说1920年她首次来哈尔滨演唱《王少安赶船》时，由于她的评剧唱腔里夹杂着较浓的京韵大鼓的味儿，致使观众不满，认为她“唱的不是落子，倒象大鼓，更不如金菊花”，甚至有人将椅垫子向台上砸去，戏唱“黑”了的李金顺并没有被挫折吓倒，而是深刻反思自己的不足，并广访名师，多处求教，尤其系统地向小生演员倪俊声学习，终于形成了吐

字清晰，纯朴又充满感情的大口落子演唱风格，一下子就“征服了广大观众，名蜚东三省，红遍关内外”。

李金顺深刻地领悟了一条颠扑不灭的真理，那就是艺无止境，精益求精。唱红了的李金顺并未就此止步，而是不断进行革新。她改变了原来纤细高窄的嗓音和善于添弯弯腔的唱法，改用胸腔共鸣，特别注意运用丹田气功，这样一来，发音变得洪亮宽厚又不失甜润悦耳，抒情动听，逐渐成长为奉天落子时期独树一帜的著名演员，形成了独具特色的评剧李派唱腔，对此评剧史家胡沙先生曾归纳出了李派的如下特点：第一，她善用清音起唱。具体而言，就是先让乐队演奏热闹的过门，根据人物感情的需要来决定过门时间的长短。她在开唱前，要求音乐渐轻或完全停止，静场一两秒钟，等把观众的注意力吸引过来，才开唱，这样一来，就可以将所有的唱词一字不漏地清晰准确地送入每一观众的耳朵里。有时候随着唱词感情的需要，乐队猛然奏起，还能够造成强烈对比的音乐效果。第二，先轻后重。也就是在过门停止、静场停顿之后，她轻轻地吐字，比如《花为媒》中“张五可坐绣楼……”一句，将“张五可”三个字唱得很轻，中间拐个腔，然后再落音，显得轻重有序，层次分明。第三，不受板式的拘束。李金顺根据剧中人物感情的需要，常把板眼的节奏间断，把声音拖长，婉转变化，然后再巧妙地回到板上。她还常把几种板式混合使用，慢板中掺和快板、散板，主要为把感情表达真切、深入。第四，地方色彩的处理。以前的落子全用唐山土语，她在唱念中基本上用的是京韵白，但在感情矛盾变化时，她却巧妙掺入了唐山的土腔土调。这样，既保持了落子艺术的地方色彩，也突出了人物的乡土气息。第五，停顿的运用。她在演唱中有时突然停顿一拍或二拍，然后再慢慢地传出富有感情的声音。这是为了突出唱词的重点之处。第六，她讲究声音的控制。她的发声变化很多，随着人物感情的需要，她的嗓音时收、时放、时高、时低，变化无穷。第七，她的演唱情绪连贯，一气呵成。当表现人物感情受到震惊或人物情感矛盾尖锐时，她往往把唱段中的小过门去掉，而在上句倒数第二个字或别的地方偷一口

气，再接唱第二句。这样头一句的最后一个字和第二句的开头，就用的是一口气。这种特殊的唱法，给观众造成在一个唱段中好似没有换气、紧张连贯的印象，音乐效果十分强烈。第八，她的演唱还有先出字后出音，唱中夹白的特点。似乎半说半唱，喜彩春姐妹继承了她的特点。李金顺的唱，字正腔圆，决不因腔害字，有时还自然地夹着朗诵似的韵白，目的是把唱词的每个字都清晰地送到观众的耳中。李金顺这种先意后腔的指导思想，是戏曲演员最应留意做到的。最后，要特别指出的是，李金顺每出戏的唱腔，都是经过精心设计，经久磨炼的成果，绝不是仅凭天才的歌喉所能做到的。据说，她使用过的剧本上，用红笔划满了各种记号，做到心中有数，到了台上才使自己的歌唱按预先的设计准确地表现出人物的思想感情。由于李金顺在分析唱词和揣摩人物感情上下了精细的工夫，所以，李派唱腔最宝贵的成就，是创造和运用各种艺术技巧，恰如其分地来传达角色之情。当然，这还要密切地配合着表演。

李金顺嗓音高低兼优、刚柔相济。20世纪10年代末她首将F调提高为A调，音域能超两个八度。她的演唱在冀东语音的基础上，带有明显的天津语音，并保留了某些说唱艺术特色。念白多采用半白半韵的方法。由于受津门曲艺的影响，其（慢板）起唱，一改早期头眼起唱、板上落腔的格式，变为顶板、头眼、中眼、末眼和闪板等多种起唱方式兼而有之。节奏变化也较为多样，如顶闪结合、赶板夺字以及唱中夹垛等，均有较多运用。又由于唱中衬词、衬字的大量运用，造成了句型结构的紧缩的扩展，从而使句幅产生不同的变化。在旋律上，她大胆地学习了卫派河北梆子“二六板”音调的皮黄腔。总之，李金顺的唱腔在某种程度上保持了大鼓等说唱艺术的韵味，在多年的实践中形成了腔美韵浓、节奏多变，刚劲委婉、说唱结合的艺术风格，而这显然与他幼年时候学唱京韵大鼓是不无关联的。

李金顺的艺术成就还体现在她对评剧音乐伴奏的大胆改新方面。她认为从月明珠以来，评剧伴奏的乐器板胡、笛子和几件打击乐太显单

薄，音乐气氛不够强烈，于是增加了笙、管、箫、琵琶、三弦、二胡和四弦等乐器，从而烘托出强烈的音乐气氛，从而有助于演员对角色感情的抒发，增强了评剧艺术的表现力。

李金顺戏路宽广，转益多师，博采众长，在三十多年的艺术实践中，演出了《珍珠衫》《杜十娘》《桃花庵》《移花接木》《循环报》《王少安赶船》《书襄记》《芙蓉花下死》《不自由的婚姻》《夜审周子琴》等多出评剧经典剧目，塑造了诸如追求自由爱情、不惜以死捍卫人格尊严的杜十娘，天真活泼纯洁善良的张翠娥，风流放荡、谋杀亲夫的黄爱玉，美丽多情、偷情失节的少妇王三巧等众多性格迥异而有形象鲜明的艺术形象。她的李派女腔艺术，“哺育了白玉霜、刘翠霞、喜彩春、喜彩莲等著名演员的成长，并为她们艺术上的创造开辟了广阔的道路”。

李金顺不仅是一位出色的评剧表演艺术家，而且还具有高度的爱国热情。1928年，全国人民反日情绪高涨，李金顺演出了爱国反日的评剧时装戏《爱国娇》，引起社会上极大的反响。据说，李金顺为了演好《爱国娇》中的留学生，自己首先剪掉头发，并冲破重重阻力，又动员戏班里的女演员都剪了发。著名戏曲家洪深先生曾在一篇文章中高度赞扬了《爱国娇》“富于正义感”。中华人民共和国成立后，宝刀不老的李金顺虽然早已离开了评剧舞台，但她欣然接受天津市文化局的邀请，继续培养青年评剧演员，1953年，因心脏病复发辞世，享年56岁。

二、刘派创始人：刘翠霞

刘翠霞是继李金顺之后又一位颇有成就的评剧女艺术家，她在继承李金顺大口落子的基础上，创造了更为高亢宽广、铿锵淳朴的演唱艺术，世称刘派。

刘翠霞于1911年出生于河北省武清县一个贫苦农民家庭。她自幼随

母亲沙氏流落到天津乞讨为生，后被卖到大连，跟随民间撂地说书的艺人何丑子学唱梨花大鼓（辽宁大鼓），继而跟随师父闯荡江湖，卖艺为生。11岁左右被姐夫赎回天津，进入李金顺开办的金花玉班，跟开蒙老师张柏龄、罗万盛等学戏，14岁又拜评剧艺人赵月楼为师，攻旦行。起初，刘翠霞在戏班为主演李金顺、花莲舫等配演丫鬟、彩女等角色，其间，聪颖好学的刘翠霞在演出过程中偷偷地学会了李金顺、花莲舫很多戏。 16岁时，刘翠霞就开始主演正旦，1930年左右，随着李金顺、花莲舫两大主演先后离开金花玉班，20岁刘翠霞开始独挑该班主演，并且改戏班为山霞社。



评剧刘派创始人：刘翠霞

山霞社阵容强大，一时人才济济，刘翠霞的叔叔李华山担任后台管事，再加上她的丈夫鱼行商人陈静波大力支持，因而演遍天津大小剧场，备受欢迎。1933年，山霞社应邀去北京演出，之后又到大连、奉天、济南等地跑码头。长期的艺术实践，刘翠霞形成了自己独具特色的演唱艺术。她有一副天生的金嗓子，调门激昂高亢，音域宽广，能高达两个八度，素以定调高（ A调，b B调）、起腔高、行腔音区高和泼辣

奔放的演唱风格著称，是有名的评剧女高音。再加上她中气十足、善用喷口、吐字清晰真切，又充分吸收融合了李金顺大口落子的演唱方法，从而形成了挺拔刚健，刚柔相济的演唱风格。为了增强唱腔的音韵美，刘翠霞善于用喉腔共鸣，沟通头腔和胸腔共鸣，来润饰唱腔，别有韵味，她熟谙偷气、换气技巧，如羚羊挂角，不露痕迹，颇见功力。她在旋律上学习借鉴革新天津卫派河北梆子二六板，使之为评剧所利用，到了刘翠霞，评剧慢板唱腔在句型上已然规范化，上、下句起唱形式基本固定。刘翠霞擅唱垛板，“搭调”和“联弹”对唱，气力充沛，吐字清晰，且在句尾常加语助词，又用颤音，极有感染力，开创了影响至今的评剧刘派艺术。

但凡开宗立派的艺术大师，必定也是革新家。穿州过府，走南闯北的巡回演出，刘翠霞逐渐意识到评剧必须要革新，要跟上时代的脚步，于是她开始致力于改革旧戏，创编了诸如《金鱼仙子》《三女性》《庚娘传》《空谷兰》《啼笑姻缘》等新戏。考虑到评剧缺少武戏，她就邀请了京剧、河北梆子武生演员加盟山霞社，编演评剧武戏。此外她还广泛向文明戏、民间曲艺学习，革新舞台机关布景，极大地促进了评剧艺术的发展。

刘翠霞常演的评剧传统剧目有《雪玉冰霜》《劝爱宝》《打狗劝夫》《花魁》《珍珠衫》《桃花庵》等，另外还从京剧移植了《昭君出塞》《六月雪》《赵五娘》《珍珠塔》等剧目。刘翠霞既演传统戏，又演时装新戏；既演文戏，又演武戏，形式多样，颇受欢迎。1936年，李金顺、芙蓉花联名推举她为“评戏皇后”，1937年后，白玉霜自上海戴着“评戏皇后”的桂冠来津，刘翠霞又把头衔改成“评剧女皇”了。“此后很长一段时期，刘翠霞与白玉霜及‘时代艺人’喜彩莲在天津三足鼎立，争辉斗妍。”无奈，天妒英才，爱戏如命的刘翠霞为了心爱的评剧艺术，为了山霞社上上下下的艺人们，她扶危济困、慷慨解囊、耗尽心血，最终积劳成疾，于1941年5月20日离世，年仅30岁。

三、评剧爱派创始人——爱莲君

“八月中秋雁南飞”，那个在20世纪30年代风靡一时的优美唱段就是评剧“四大名旦”之一的爱派创始人爱莲君演唱的。

爱莲君（1918—1939），她的一生虽然只有短短21个春秋，然而却是一位红极一时、影响深远的评剧表演艺术家。爱莲君的祖籍、父母均不可考，年仅11岁的她几经周转被卖给天津的赵连琪为养女，取名赵久英。12岁时向著名的评剧艺人赵月楼学落子戏。评剧“四大名旦”中的另一位刘翠霞也是赵月楼的高足，足见赵月楼的艺术何等精湛。据说，赵月楼授艺极为严谨，对徒弟要求很严格。爱莲君在跟赵月楼学戏的同时，还受到了师兄王锡瑞的教导，学艺的同时，就在小茶园中唱“打子儿戏”，也就是按时间收费的演唱方式，给养父母挣钱。



评剧爱派创始人——爱莲君

爱莲君唱评戏就天赋而言并非得天独厚，她长相一般，谈不上姿色出众，嗓音条件也并不好，典型的“公哑嗓”，不过身材还算苗条。但是她却聪颖过人，尤其是具有摆脱悲惨命运的强烈愿望，因此刻苦练功，钻研艺术。她结合自身嗓音，潜心研究前辈青衣李金顺的唱腔特点，善用鼻腔共鸣，创造出了别具韵味的“疙瘩腔”颇受观众欢迎。功夫不负有心人，14岁还未出徒的爱莲君就单独挑班，组建爱莲社，担任主演。16岁出师时，已唱红了天津卫。之后，到山东烟台等地巡回演出并受教于著名京剧青衣黄桂秋，向他学习《贵妃醉酒》的表演。1935年，年仅17岁爱莲君带着她的爱莲社闯荡上海滩，与随后到达的白玉霜、钰灵芝组

成三联社，互相配戏，轰动一时，为评剧在南方打开了局面。

爱莲君艺术上转益多师，精益求精，勇于革新。她积极向京剧、河北梆子以及文明戏演员学习，借鉴吸收兄弟剧中的表演优长为自己所用，长期的艺术实践，逐渐形成了自成一派的演唱方法：高弦低唱，中音区醇厚甜润，行腔委婉抒情，妩媚多姿。尤其是那独具特色、活泼多变、婉转婀娜的“疙瘩腔”，更是具有无穷的魅力。她在悲剧中创造的“反搭腔”凄凉哀婉，催人泪下，有强烈的艺术效果。爱莲君身材苗条，扮相俊美，舞蹈身段矫健敏捷。

爱莲君最具代表性的剧目就是《于公案》，尤其是那段“八月中秋雁南飞，跑腿的在外总有三不归”更是脍炙人口。这段唱，爱莲君多处加上“啊、哇”等虚字，充分发挥了评剧生活气息浓郁的特色，且多次使用她最擅长的“疙瘩腔”，且用得其到好处，伴奏的乐师赵月亭傍得很严，托腔保调严丝合缝，稳练至极，与爱莲君的演唱珠联璧合。爱莲君的这段唱腔既优美动听，又生动传情，生动形象地表现出刘翠萍对远在他乡丈夫的思念与嗔怪。后来，爱莲君先后在日本大阪和上海灌制唱片，天津的广播电台、商店、影戏院的广告几乎到处播放“八月中秋雁南飞”唱段，街头巷尾、茶楼酒肆到处争相传唱。几十年后，直到20世纪80年代，据说：“著名京剧艺术家李和曾与评剧名家李福安相遇，李和曾逗趣，非要唱一段儿评剧给李福安听，唱的正是这段儿‘八月中秋’，李和曾言说小时家里有这个唱片，天天听。”足见这段唱腔影响之深远。

除《于公案》外，爱莲君擅演的剧目还有《烧骨计》《苏小小》《蜜蜂记》《南三复》《磨房产子》《李香莲卖画》《珍珠塔》《三赶韩梨花》《回龙传》《庚娘传》《一瓶白兰地》和《银行奇案》等，戏路宽，青衣老旦皆工，古装戏时装戏皆备。

与很多其他评剧艺人一样，在那个罪恶旧社会，爱莲君难以逃脱被吞噬的厄运。贪婪、凶恶的养父母把她当作摇钱树、聚宝盆，亲手扼杀

了她两次自由、幸福的爱情。最终这位评剧名伶积郁郁成疾，于1939年冬，她在天津升平剧院演出新戏《死后明白》时，晕倒在台上，于1940年夏至离世，年仅21岁。爱莲君短暂的一生如同评剧史夜空上的一颗璀璨的流星光彩夺目，她所开创的评剧“爱派”艺术至今薪火相传，代不乏人。

第三节 小白玉霜与《秦香莲》——白派艺术薪火相传

“华堂上夫君豪饮妻卖唱”这一低回婉转、哀婉凄怨且不失韵味醇厚的唱腔自20世纪50年代至今风靡全国，脍炙人口，久唱不衰。这就是评剧电影《秦香莲》中的“琵琶词”，而这段“琵琶词”的演唱者就是著名的评剧白派第二代传人小白玉霜。

一、凄苦的童年与“捋叶子”

小白玉霜（1922—1967），原名李再雯，小名福子，祖籍山东，5岁随父逃难至北京，被著名评剧白派创始人白玉霜收作养女。聪明的小白玉霜很有“眼力见”，因为她早就被告诫过：卖给人家的丫头命不济，得处处小心，事事留神，迈错一步就得粉身碎骨。她也早听说过白玉霜母女俩，老的难斗，小的脾气怪，一对儿难伺候，因此她向来小心伺候老的，精心侍奉小的，这样就少受了些皮肉之苦。但是小白玉霜明白一点，那就是只有学戏，唱红了，成了角儿才能改变命运，出人头地。于是她开始“捋叶子”——偷戏。白玉霜只要一出台，她就竖起耳朵听，生怕漏掉一字一腔，耳朵听着，心里跟着唱，同时偷偷扒开台帘子偷看白玉霜的表演。有心的小白玉霜把白玉霜在表演时的每一个表情、动作、唱腔牢牢地印在了心里，对此，白玉霜不拦也不理，装作不知道。



小白玉霜

小白玉霜的启蒙老师是艺名唤作“珍珠花”的李文祉。珍珠花原来是唱对口莲花落的旦角，她原本嗓子不亮，但很会用气，板头准、咬字清晰，嘴皮子功夫很厉害。脾气耿直的珍珠花见小白玉霜勤奋好学，白玉霜又不教她，总是自己“捋叶子”，便动了恻隐之心，冒着风险，向小白玉霜传艺。她告诉小白玉霜要经常“溜”嗓子，嗓子不好，要悠着劲儿来，先抠板头，练好嘴皮子功夫。向小白玉霜介绍白玉霜演唱的技巧和门道。珍珠花正式传授给小白玉霜的第一出戏是《珍珠衫》里平氏的唱腔，然后又教给她唱《桃花庵》里窦氏的唱腔，始终没敢教她主角的唱

腔，教的都是“里子”活儿。小白玉霜首次登台，是她14岁“补台”饰演《珍珠衫》里的平氏，这次意外的机会小白玉霜牢牢把握住了，从此开始了她的评剧舞台生涯，长期给白玉霜“打里子”演配角。

二、“钻锅”挑大梁

小白玉霜这个艺名是从16岁的小福子在上海“钻锅”挑大梁开始的。1937年7月20日正在上海恩派亚大戏院演出的白玉霜突然“失踪”，整个华北评剧社也就是李家班顿时炸了锅。正在算计着回天津买房子住洋楼做着黄金美梦的李卞氏更是傻了眼。一时“‘评剧皇后’白玉霜突然失踪”的爆炸新闻顿时上了申城大小报刊的头版头条。为了救急凑回天津的路费，贪婪的李卞氏动了要将小福子卖到堂子里的念头，在众人的苦苦哀求下，决定由小福子临时顶替白玉霜“钻锅”挑大梁，挂出“小白玉霜”的招牌继续演出。这对小白玉霜来说是巨大的挑战但更是个极其难得的机会，是评剧白派艺术的幸运，甚至改写了整部评剧发展史。

小白玉霜挂头牌挑大梁绝非易事，几乎调动了李家班所有的资源，全班人马陪着这个16岁的小姑娘拍戏走台。以前，她虽然陪白玉霜唱过戏，但都是里子工，没学过主演的戏，更没演过全本戏，所以都要从头抓起。龚万才、焦景俊帮助她把关唱腔，珍珠花给她细抠板头，李桂琴、张艳秋给她说身段，安冠英陪她走场……首场演出是1938年的正月十二，在大新公司六楼的第四书场，日场演出剧目为《玉堂春》，夜场演出剧目为《马寡妇开店》。接下来的日子，为了应付后面的演出，又对小白玉霜进行高强度的训练，她就像个机器人，从早到晚没有片刻休息之工。不管晚上散戏有多晚，第二天还不亮，珍珠花就要给小白玉霜将日夜两场戏顺一遍，接着龚万才、焦景俊给她拉弦“挂钩”，然后其他演员聚齐对词走场。从1938年2月23日到1938年2月28日六天，李家班在大新公司演出的剧目共计25出，具体包括《王少安赶船》《鸳鸯谱》《二美夺夫》《潘金莲》《雪玉冰霜》《德孝双全》《丝绒计》《枪毙

小老妈》《因果报应》《双蝴蝶》《借衣当》《可怜的芸娘》《大逛花灯》《夜审周紫琴》《淫恶镜》《保龙山》《书囊记》《周兰香》《驼子抢亲》《刘公案》《武则天》《吴家花园》《借盟嫂》《王定保借当》《杀子报》。虽然是钻锅应急，但大家对小白玉霜要求是非常严格的，一招一式，一腔一调全都一丝不苟，毫不含混。小白玉霜天资聪颖，再加上平时细心观察模仿白玉霜的表演，所以稍加点拨就通透了。短短四个月的时间，小白玉霜就这样硬是学会了几十出戏，极大地促进了她评剧表演艺术的精进和提高。到了20世纪40年代，小白玉霜已经获得了很高名声。1940年6月，天津《庸报》一则报道白玉霜演出《玉堂春》的消息时有一段对小白玉霜的评价："小白玉霜饰演皮氏之丫鬟，原系无足轻重之角色，乃'审案'一场之口供，极见伶俐，大为生色。彼系白玉霜之高足，他日能传白玉霜之衣钵者，非此子莫属。"同年10月，北京《戏剧报》亦有评论指出"小白玉霜于'庭审'一场，表现尤为真切，无怪其誉满京华也"，甚至有的报刊竟在海报上将白玉霜和小白玉霜并列刊出，足见其知名度之高。

三、重振李家班

1942年白玉霜逝世后，小白玉霜离开李卞氏组建自己的班社，取名阳秋社，成员还是母亲白玉霜的原班人马，这些老前辈们与她密切配合，积极扶植她成长。摆脱恶棍佟五之后，白玉霜和新凤霞主演了于庆暇主编的时装新戏《母女恨》。这出戏主要讲述抗日战争期间一个普通人家母女两代人的不幸遭遇，控诉了黑暗的旧社会给老百姓带来的灾难以及普通女性的抗争精神，很有进步意义。小白玉霜主演这出戏不要报酬，但有个条件，就是要进中国大戏院演出。中国大戏院在天津是京剧名角演出的剧场，一般剧种根本都没资格在那里演出，当年白玉霜花钱托人说情都没有进入那里演出，这次小白玉霜终于实现了白玉霜生前的愿望，也使得小白玉霜成为第一个闯进中国大戏院的评剧演员。这次演

出十分轰动，戏票在几天前就售卖一空。通过这次演出，很多人改变了对评剧的成见，认为欣赏到了真正的艺术。《母女恨》在中国大戏院成功上演之后，小白玉霜决定东山再起，重组班社，在龚万才、焦景俊、郭启荣、郭丽娟、李福安、碧月珠、张永金、筱连珠、龚玉珠等新老搭档的支持下，成立了再雯社，并于1947年11月4日在北京大栅栏的广德楼正式公演，打炮戏为白派经典剧目《玉堂春》，由此，在广德楼连演八个月，影响颇大，就连荀慧生、筱翠花、叶盛兰、王少楼等京剧名家都前来观看小白玉霜的演出，荀慧生先生更是对小白玉霜在《珍珠衫》里塑造的王三巧形象赞叹不已：“小白（玉霜）的戏里有骨头，后背都有戏，难得，难得！”

四、“我听党的”

“一声劈雷晴了天，解放后穷人抬头，地主被推翻”，1949年，伟大的中华人民共和国成立了，翻身解放的艺人们成为了人民艺术家。1950年，小白玉霜的再雯社和喜彩莲的莲剧社合并，成立了新中华评剧团，1953年，新中华评剧团又与新凤霞任主演的总政评剧团合并，成立了中国评剧团，也就是中国评剧院的前身。中华人民共和国成立后，小白玉霜经常说的一句话就是“我听党的！”，那么，这句话是怎么来的呢？我们还得从她排演现代评剧《九尾狐》说起。

《九尾狐》的始末

中华人民共和国成立后，文化部决定成立戏曲改进委员会，后改名为戏曲改进局，负责全国的戏曲改革工作。时任局党总支部书记兼办公室主任的马少波同志为小白玉霜、席宝昆等评剧艺术家推荐了一个歌剧剧本《农工泊》，这个剧本是当年在胶东老去时马少波与张波、包干夫、陈志昂等合作编写的，主要反映的是胶东地区土改运动中农民与恶霸地主的斗争。地主婆九尾狐勾结官府与地痞恶霸亲手打死侍女娟子，

嫁祸于青年农民栓子，强抢贫佃农儿子小石头为她丈夫殉葬。这个地主恶婆一面标榜自己三贞九烈，一面却暗中玩弄被他关入地窖里的栓子。中华人民共和国成立后，九尾狐终于受到了人民的审判。白玉霜等人看到这个剧本后很兴奋，决定把它排演成评剧现代戏，改名为《九尾狐》。

在剧中小白玉霜饰演九尾狐，郭丽娟饰演栓子嫂，李福安饰演栓子，席宝昆饰演四叔，鸿云霞饰演大妈，张永金饰演九头蛇，李凤阳饰演小诸葛，陈少舫饰演小灶王，艺术指导请的是一位盲艺人于善民。1949年11月11日在华北剧院首演这出《九尾狐》，轰动了整个北京城，剧场门口“一张黑票居然卖到了半袋面粉的价钱”。小白玉霜饰演的九尾狐极富层次性，个性鲜明，尤其那段“青天蓝天月白天，俺从今后可塌了天哪！”，用评剧的发声唱法来唱歌剧的曲调，似唱似哭，每次都赢得了满堂彩。据说有一次小白玉霜在饰演九尾狐折磨栓子一场戏时，由于太过精彩传神，致使一位看戏的观众入戏太深，竟然抡起茶壶砸到了小白玉霜的太阳穴上，后来给小白玉霜赔礼道歉。对此，小白玉霜当然不介意，乐呵呵地说：“砍得好，砍得好，说明我演得还差不离。”

《九尾狐》的演出引起了中央和文艺界领导的关注，曾被调进了中南海怀仁堂演出，洪深等许多文艺界的学者纷纷撰文肯定这出现代戏编演的成功，赞许小白玉霜等艺术家表演的精湛，为此，《新民报》还专门在戏剧副刊上整版刊发了“《九尾狐》演出特刊”，详细报道了《九尾狐》排演的全部经过。随着全国范围内镇压反革命运动的开展，这出戏的宣传教育意义更为凸显，演出更为频繁，票价一路飙升，每张票卖到了旧币12000元。为了进一步发挥现代戏的教育意义，为了更多的人能观赏到这出戏，马少波同志建议小白玉霜将票价降到每张票7000元，小白玉霜很快想通了，她说：“降吧！我听党的。”“我听党的”这句再普通不过却有掷地有声、不容置疑的表态是保守旧社会折磨蹂躏迫害的民间艺术家步入新社会后感受到党和人民带来的温暖后得出的一条真理。

见到了毛主席

1951年的10月9日，是小白玉霜有生以来最为兴奋、最为刻骨铭心的一天。因为就在这一天，她接到了中国人民政治协商会议的邀请信，邀请她作为文艺界特邀代表列席全国政协会议，文艺界与会人员只有23位，戏剧界只有她和京剧大师程砚秋以及越剧小生范瑞娟，更让她万万没有料到的是伟大领袖毛主席还和她握了手，并微笑着：“我认识你，你是小白玉霜。我问你，大白玉霜和小白玉霜有什么不同？”毫无思想准备的小白玉霜完全懵住了，激动得热泪盈眶却说不出话来，当她拭干眼泪，毛主席已经走进了会场。幸运的是，这张与领袖合影的珍贵的照片保存了下来，成为始终激励着小白玉霜永远为人民唱戏、为评剧事业献身的强大动力。

五、风靡全国的《小女婿》

“鸟入林鸡上窝黑了天哪，杨香草守孤灯左右为难。”这是20世纪50年代风靡北京城乃至全国的评剧现代戏《小女婿》中的著名唱段，剧中女主人公杨香草的扮演者就是小白玉霜同志。

为了配合宣传党的婚姻法，新中华评剧团赶拍了一部评剧现代戏《小女婿》。这出戏改编自戏剧家兼学者李健吾先生中华人民共和国成立前创作的剧本《青春》，主要梗概是：



小白玉霜饰演的杨香草

东北杨家庄杨香草与青年田喜两小无猜，情投意合，私定婚姻。不料被好吃懒做的媒婆陈快腿儿发现。陈快腿儿不满意自己的丈夫陈二，相中了田喜，所以她为破坏香草两人的婚姻，贪图彩礼，到香草嫁给罗寡妇年仅11岁的儿子保媒，杨香草的父母封建思想浓重，收下罗寡妇的彩礼将嫁女儿强行出嫁。陈快腿又到田喜家挑拨离间，妄图使田喜对香草断去念想。

三天回门，田喜香草在村头相逢，俩人误会解除，一同到区政府告状，最终解除了不合理的买卖婚约，两个有情人终成春属，保媒的陈快腿受到人民的批评教育。在这出戏里小白玉霜饰演杨香草，魏荣元饰演田喜，喜彩莲饰演陈快腿，喜彩春饰田大娘，鸿云霞饰演罗寡妇。

拿到剧本后，小白玉霜与焦景俊、魏荣元等艺术家对唱腔、人物反

复琢磨，哪里该唱、哪里不该唱、哪里重点唱都进行了周密的设计。整出戏中最大的亮点之一就是“鸟入林”这场14句的大段“反调”：“鸟入林鸡上窝黑了天哪，杨香草守孤灯左右为难。我心里千头万绪方寸已乱，就好像脚踩两只船，田喜哥待我好我们情意相恋，他叫我跟他走就在三更天……”前三句一气呵成，直到“乱”这个字时用拖腔然后加一个大弦的“小垫头”，然后又是一口气唱下去。集中体现了杨香草对田喜的热恋，想跟他走又担心邻里们说长论短左右为难的矛盾心理。整段戏直到第13句“我前思后想拿不定主见”才用了一个大过门，中间全部使用“小垫头”偷气，“可见再雯的气口功夫真是到了天衣无缝的境界”。“忽听锝梆声响到了二更天，想起来出家的日子就在眼前”，由反调转入正调，“听人说罗寡妇她也是一个老封建，老一套的旧礼法做媳妇更难……”这段唱腔情绪激动，唱腔高亢急促，明快刚劲，突出了杨香草的反抗精神。香草娘同情女儿，但又拗不过老伴儿，同时她的心里也有婚姻大事父母之命、媒妁之言、三媒六证等封建思想，认为女儿与别人私奔是丢人的事情，一再告诉她“顺者为孝”，千万不要跑。杨母走后，香草一番思忖后猛然想起妇女主任的话：“妇女主任对我们谈，中国妇女受苦受罪几千年，父母主婚，三从四德本是封建，三媒六证本是媒人两头瞒，如今来了共产党，领导我们妇女把身翻……”小白玉霜的这段唱板头正、咬字准、喷口重，字字珠玑，一气呵成，控诉了万恶的封建旧礼法对妇女同胞的迫害，唱出了共产党领导下妇女们翻身解放的喜悦与兴奋，颇具时代气息，富有浓郁的白派唱腔的韵味。

小白玉霜的评剧《小女婿》于1951年3月14日晚首演于三庆戏院，立刻在北京乃至整个北方掀起了争演《小女婿》的热潮，无论是都市，还是乡村，无论市井街头还是田间巷陌到处传唱“鸟入林鸡上窝黑了天”的旋律，难怪老舍先生盛赞到“顽固不下台的‘小女婿’”。

中华人民共和国成立后，小白玉霜还主演了《杜十娘》《临江驿》《闹严府》《金沙江畔》和《苦菜花》等白派经典剧目。但她最为人熟知的恐怕还是那部评剧电影《秦香莲》。

六、评剧白派经典剧目《秦香莲》

评剧传统剧目《秦香莲》是20世纪20年代由白派创始人白玉霜从河北梆子中移植过来的。旧剧本很长，结构松散，场次琐碎，另外评剧原本没有花脸唱腔，一到包公戏时，往往唱成了京剧或河北梆子的花脸唱腔。如果包公唱评剧腔儿，就和旦角同一个调门了，演员费力不讨好。因此整理改编这出戏面临着整理剧本和改革男声唱腔两大问题。

剧本的打磨

1953年，中国评剧院开始对《秦香莲》这出戏进行挖掘、改编、整理。此时的中国评剧院此时人才济济。由于小白玉霜和新凤霞等艺术家的杰出表演，使得中央领导层认识到评剧是一个很能反映现实生活并受到广大人民喜爱的剧种。为此，中央，文化部做出决定，专门从中央戏剧学院抽调以戏剧家张庚、音乐家马可、舒漠为首的一大批新文艺工作者，包括编剧、导演、音乐、美术人才加入中国评剧团。这次评剧《秦香莲》的整理，可谓创作队伍实力雄厚：小白玉霜饰演秦香莲，魏荣元饰演包公，席宝昆饰演陈世美，陈少舫饰张元龙，李义廷饰王延龄，王小楼饰演韩琪，筱玉芳饰演皇姑，花小仙饰演国太。贺飞、杨培、胡斌等担任音乐设计，席宝昆、魏荣元担任该剧导演，剧本整理执笔由邱炘、庄良生负责。

对于剧本的改编，小白玉霜首先对“闯宫”一折提出了自己的见解。旧本的《秦香莲》是没有这场戏的，也就是说秦香莲根本没有见到陈世美，两人之间的矛盾冲突根本没有建立。改编本将全国戏曲会演中的获奖剧目滇剧《闯宫》整个吸收进来。对此，小白玉霜提出滇剧《闯宫》是独立演出的折子戏，为了保证故事的完整性，它的结尾是秦香莲和陈世美的彻底决裂。然而现在评剧演的是整本《秦香莲》，秦香莲还要随王丞相二进宫，演“琵琶词”一场。如果头次闯宫时就和陈世美决

裂，“琵琶词”这场戏就不符合逻辑了。最后，编剧接受了小白玉霜的意见：在“闯宫”一场里，着重突出秦香莲苦口婆心劝慰陈世美，希望他能回心转意，为后面一场戏留有余地，而把控诉陈世美停妻另娶、欺瞒君王、饿死公爹婆母、杀妻灭子、逼死韩琪等几大罪状移到“公堂”一场戏里，这样一来，剧情就合情合理了。就这样经过大家几经商讨，终于完成了剧本的改编整理。改编后的剧本主题深刻，结构紧凑，矛盾集中，凸显了秦香莲和包拯这两个性格鲜明的艺术形象。

魏荣元先生的革新

“与驸马打坐开封堂上，听我把从前事细说端详……”说到《秦香莲》里这一脍炙人口的唱段，我们不得不提到另一位评剧大师，也就是包公的饰演者魏荣元先生。

魏荣元，著名评剧魏派创始人。1923年出生于河北省丰润县紫草坞村，自幼酷爱京剧和评剧，7岁跟随父亲魏凤鸣在著名评剧班社复盛社“借台学艺”，8岁拜薛长才为师学京剧，11岁拜王万良为师学习评剧，另外还学习并演出过河北梆子、单弦、乐亭大鼓和皮影戏。魏荣元戏路宽，小生、武生、花脸、丑行无不精通，而且还会拉板胡、京胡和打板鼓。中华人民共和国成立后，任中国评剧院演员。擅演剧目有《秦香莲》《包公赔情》《三勘蝴蝶梦》《孙庞斗智》《钟离剑》《朱痕记》《夺印》《小女婿》和《金沙江畔》等。魏荣元对评剧艺术更为重要的贡献在对男声唱腔的革新方面。为改变评剧没有专门的男生唱腔的局面，魏荣元创造了新的板式和新的音乐旋律，创建了前所未有的评剧男腔艺术。

原来的评剧被称为“半台戏”，对此魏荣元曾说过：“为什么过去的评剧只能演半台戏呢？主要是受到评剧旧传统的束缚。评剧最初全是由男演员演的，后来改由女演员演女角，并且在唱腔上形成了以女演员的发音为基调的传统，男角的发音也得和女演员的音度相等。这样男演员

就必须用假嗓子来唱，这对男演员就成了很难克服的困难。十个男演员中也未必有一个能唱好，勉强的唱上几句，也要力竭声嘶，这样在过去的评剧中男角不可能有大段的唱腔，非唱不可的时候，就只好采取几句京剧来代替，弄得一台评剧不像评剧，京剧不像京剧。”为了扭转这种局面，所以魏荣元与新音乐工作者的同志们合作要进行改革。

在《秦香莲》一剧中，包公在劝慰陈世美时唱到：“与驸马打坐开封堂上，听我把从前事细说端详……”这段花脸唱腔时，运用评剧的二六板，又巧妙借鉴了京剧和河北梆子的音律，这样一来，既保持了评剧二六板的稳重大方，又发挥了京剧和梆子花脸唱腔的高亢激越，与包公的铁面无私、刚正不阿的人物形象相吻合。“听我把从前事细说端详”中的“细说端详”化用了京剧的“西皮原板”与河北梆子的旋律，唱的威严庄重，越长越激动，唱到最后“难道说你是个铁打的心肠”拔了个高腔，令人拍案叫绝。为了进一步完善评剧花脸唱腔，魏荣元又在调式上进行了革新。他把原来的调式下调了四度，丰富发展了评剧的越调，在乐器伴奏方面，与琴师杨殿荣合作研制了板胡，将原来的小瓢板胡改良成了大瓢，经过多次实践，终于完善了评剧花脸唱腔，结束了评剧“半台戏”的历史，改变了男演员在评剧舞台上的从属地位。



魏荣元先生在《秦香莲》中饰演包公

小白玉霜打磨的经典

《秦香莲》堪称评剧白派最为经典的剧目，经典到了一提及评剧《秦香莲》就能马上把小白玉霜与白派对等的程度，甚至是整个评剧艺术的代名词。小白玉霜在这出戏里耗费了大量心血，这集中体现在“闯宫”和“琵琶词”两场戏中。

“闯宫”是《秦香莲》这出戏矛盾冲突的开端。秦香莲携儿带女，从湖广均州府长途跋涉找进京城，千里寻夫。不想陈世美停妻再娶，招了东床驸马，不认结发之妻。冷水浇头的秦香莲不由得向陈世美痛苦的倾诉家中的境遇：“三年前你为赶考奔京路，临行时啊，我千言万语把你嘱咐，我言说咱的爹娘娘比不得别人的父母，好比那瓦上之霜风前竹……”开始这几句是慢板，小白玉霜在演唱时节奏舒缓，行腔迂回婉转，强忍住心中的悲痛，回忆夫妻分别前的情景，想用年迈的公爹婆母盼子之情来打动丈夫，让他回心转意。当唱到“倘若得中龙虎榜，清晨

得中你夜晚修书，中与不中你早回故土，也免得爹娘想你终日啼哭”这几句时，节奏逐渐转快，情绪也渐趋激动，唱到“不料想啊，你进京三年音信皆无”开始略带责备丈夫之意，“因荒旱饿死了”转为散板，行腔高亢激昂，进而马上又有一个停顿，秦香莲在犹豫要不要这样突然告诉丈夫公爹婆母被冻饿而死的消息，这样又体现出了秦香莲善良温顺的一面，小白玉霜表演的功力随处可见，她要有层次的将人物的性格塑造出来，时刻注意到剧中人的每一个细小的舞台动作。她看了陈世美一眼，话已出口，不能不说，于是悲伤地哭泣着唱出了“饿死了公爹婆母啊”，最后两个字行腔又高了上去。“为妻我剪青丝换芦席葬埋尸骨啊”，此时又想起了“苦命的公婆”，失声痛哭起来。陈世美惊闻噩耗，悲痛万分，秦香莲看到丈夫似有回心之意，马上趁热打铁，接着劝他“想当年你读书不分昼夜，我陪你织布纺线不眠不息，你忘了全家人苦熬岁月，就为的是你金榜以上把名题”，打算以往日的亲情打动于他，可越唱情绪越激动，三年来自己独自承担的痛苦，连年荒旱的惨景再次浮现到眼前，丈夫的忘恩负义让她不由得再次气上心头，语速开始变快，行腔变高：“你只顾做高官，哪知道家中无柴又无米，儿女们腹内无食身上无衣，无奈何我千辛万苦把你寻找，谁知你招驸马停妻娶亲。”情绪愈加激动的秦香莲情绪终于爆发出来了，“十载恩爱你全都忘记”最后一字唱拖腔，唱完“为富贵你就忍心把骨肉分离，你拍拍良心问问自己，难道说你的心肠是铁打的”，哽咽得泣不成声，整段唱腔抑扬顿挫，迂回婉转，随势附形，细致传神地展现出了秦香莲此时心理状态。



小白玉霜饰演的秦香莲

“华堂上夫君豪饮妻卖唱。”《秦香莲》中的这段“琵琶词”更能鲜明地体现白派的演唱特色。二次进宫的秦香莲有了王丞相的做主，下定决心要用歌词打动丈夫，不料陈世美一见，就要轰出宫去，秦香莲有悲从心来，所以一开口就由搭调转正调慢板：“相爷啊……华堂上夫君豪饮妻卖唱。”行腔由低到高，由高行低，一波三折，把夫荣妻贱的对比展现出来了。“我们二人成亲整十年，他进京赶考三年不回家转”，唱到“转”这个字上使了一个小腔，把音直接落在下面反调慢板头一句“撇下了老小度日艰难”的“难”上，然后紧接着唱反调慢板的下一句“不幸家中遭荒旱……”板式之间的衔接天衣无缝，浑然天成。唱到“第二年依然是粒米未见，织布纺线都无有本钱，那东邻西舍全然都借遍”行低腔，如泉声幽咽，但唱得圆润饱满，很有穿透力。“再雯的这段反调唱得如泣如诉，悲戚感人，同时在旋律的流利和华彩方面，有许多创造和发

展，是白派唱腔中的上乘。”

《秦香莲》堪称评剧白派的精品之作，一经演出，好评如潮。《新观察》杂志1954年6月16日一期曾刊出过陈梦家撰写的《评剧•秦香莲》这篇剧评文章，其中有一段文字是这样写的：

> 中国评剧团最近演出的《秦香莲》，得到了很多观众的赞赏。不少人为遭受遗弃的秦香莲流泪，痛恨无情无义的陈世美，而对着神话人物的包公寄托了解救秦香莲的希望。这是因为《秦香莲》一剧在剧本的安排上，在舞台的布置上，在演员的艺术上，都有其引人入胜的成功之处。这些成绩之获得也并不是偶然的，她接受了传统的评剧中的优点，扬弃了一些糟粕与繁冗的枝节，以较新的与较精炼的面貌出现。

陈梦家还对评剧这个剧种作了如下评价：

> 评剧的好处，特别在《秦香莲》一剧中充分表现出来的，至少有这样两点：一点，是她唱出来的词句，观众容易了解，而同时一个好演员容易成功地把感情带在唱词里；一点，故事内容有着紧凑的延续性，使观众的情绪跟着故事的发展而发展，而同时也便于一个好演员操纵着她的演唱作品有节度的进行。

署名秋文的一篇谈戏曲美学的文章中曾这样说：“有的剧目，京剧不但演不过昆曲，也演不过地方戏，如京剧《秦香莲》集张（君秋）、马（连良）、裘（盛戎）、谭（富英）一代翘楚，依我看来未必敌得过小白玉霜和魏荣元……”

1956年，《秦香莲》被长春电影制片厂搬上银幕，被评为当年的优秀影片。小白玉霜、魏荣元和席宝昆都获得了优秀表演奖，影片随后在香港、印尼、泰国等东南亚国家上映，获得很高的好评。

小白玉霜主演的《秦香莲》堪称评剧白派艺术的集大成之作，为评剧艺术赢得了极高的赞誉，为评剧发展成为全国第二大剧种做出了不可磨灭的贡献，小白玉霜的名字将永载评剧史册。

第六章 新凤霞：旧天桥走出来的艺术家

第一节 喧嚣市井中的出水芙蓉

新凤霞，这个在评剧发展史上大放异彩的名字，这个在中华大地家喻户晓、妇孺皆知的名字，这个曾被共和国总理赞许“可以三天不喝茶，但是不能一天不看新凤霞”的名字，这个被叶圣陶直言“本色见才华，我钦新凤霞”的名字，这个关联着吴祖光、齐白石、老舍、欧阳采倩、梅兰芳、侯宝林、艾青、小白玉霜、爱莲君、芙蓉花、赵丽蓉……20世纪一串串中国文学、艺术界社会名流的名字，这个塑造了张五可、刘巧儿、祥林嫂、无双、杨三娥、程雪娥等一个个熠熠生辉的艺术形象的名字，这个饱经江湖风霜又极富使命色彩的名字，留给了我们太多太多的想象，太多太多的记忆，谈评剧，新凤霞这个名字永远绕不过去！

一、转益多师

新凤霞的童年既丰富又单调，既充满风霜雨雪又极富传奇色彩。概而言之，她的童年，离不开所演的戏和演戏的人。

新凤霞是艺名，原名杨淑敏，乳名小凤，祖籍江苏，童年是在天津度过的。她出生于一个典型的贫民家庭。父亲是个小买卖人，靠卖糖

食、冰糖葫芦、水果养家糊口，上有半身不遂、卧病在床的祖母，下有六个年幼的弟弟和妹妹。母亲与守寡的姑母靠缝穷贴补家用，生活的艰辛使得年幼的新凤霞很懂事，缝缝补补、洗衣做饭、拆大改小全都落在了她的身上。生活在这个住有十几户贫民的大杂院里，时刻感受到社会底层人民的痛苦与悲哀，“他们都是一年到头愁眉苦脸，孩子也像大人一样的忧郁”，新凤霞就是在这样的生活底色下走上评剧从艺之路的。



新派评剧创始人新凤霞

堂姐的启蒙

新凤霞最初随“堂姐”杨金香学京剧，杨金香是新凤霞二伯父买来的养女，唱京剧刀马旦，“我从小常去，二伯父家里受了大姐的影响，也想长大了，唱戏当个好演员”。那时的新凤霞常跟“堂姐”去戏园子，学着唱戏，一起练功。她在回忆散文《儿时学“哭”记》中还有较详细的记述。“我七八岁，常跟堂姐杨金香在天津舞台演戏。小孩子在后台，一边学习，一边给打打送水饮场。”那次是给河北梆子名演员金刚铭主演的《莲花庵》配戏，饰演剧中刘氏的儿子，一个小孩儿，新凤霞回忆道：“金香姐姐反复地教我这一大段的话，要我念得感动人。”“姐姐一句句地教我念白。”“姐姐是对我最严格的，我很怕她。《莲花庵》这出戏前边白话都好念……高了就注意点，姐姐教我耳朵听着对方问话的高低，再有接话时注意情绪，不要人家说完了马上接下去，不注意情绪和内容。”经过姐姐的启蒙，加上自己的感悟，反复训练，新凤霞逐渐入门了。

拜师学艺真难！

新凤霞正式拜的老师有小五珠王先舫、碧月珠和张福堂，另外还有一位虽未正式拜师但却得其真传的女演员花莲舫，她是当时评剧界的头牌名旦。在旧社会，拜师学艺难于上青天，俗话说：“宁舍十亩地，不教一句戏。”新凤霞正式拜的第一个师傅是天津南市升平戏院的王先舫。说起这次拜师经过，可谓是一波三折，十分艰难。先由介绍人、新凤霞父亲的盟兄王大爷引荐，穿的干净利落，拿着拜师见面礼——几根冰糖葫芦去见师傅，结果遭到拒绝。因为大水过后，气候潮湿，新凤霞手上长了疥疮，师傅怕传染，不收。无奈，只好忍痛将疥疮洗净，二次拜师，依然被拒绝，直到疥疮彻底痊愈，又给师傅买了礼物，在家请了顿客，才算真正拜了师。拜师后每月还要交10元钱的学费，逢年过节还要给师傅送礼，苦不堪言。尽管如此，师傅并不真心教，十天半个月也不教一句，用种种借口搪塞。好不容易教一出《打狗劝夫》，还仅仅教丫鬟的唱段，可见，当时拜师学艺有多么难。

“偷”戏

师傅不教怎么办？只好偷学或虚心向别的演员请教。新凤霞在这方面堪称楷模。为了演好评戏，转益多师，勤学苦练。她一字一句地偷学，向所有人请教，不管评剧、京剧、梆子、文明戏，什么戏都看，什么戏都“偷”。当时评剧界的名演员像朱宝霞、刘翠霞、爱连君、李金顺、李银顺、金灵芝、芙蓉花、小桂花、花莲舫都是新凤霞偷学或请教的对象。通过观摩她们的演出，看在眼里，记在心里。新凤霞勤快、机灵、善良、热心，人缘很好，经常替那些名演员干活，也颇受她们的喜爱。比如她学习花莲舫的拿手好戏《马寡妇开店》，特别学习她闪腰，岔气，扭三扭，要捽茶壶搂三搂的动作，学她小脚放足、扭腰和怯口等等。除了学表演，还学化妆。旧社会，名角儿的脾气又怪又大，都有自己的单独化妆间，不允许别人私自进去。新凤霞为了学化妆，就买通化妆师，为他织毛衣、缝洗衣服，趁主角儿不注意时，溜进去偷看，这样就学到了他们各自化妆的长处，然后再给自己化，给姐妹们化，逐渐有了很大进步。功夫不负有心人，不断地观摩学习，她学会了班社里大部分主角的戏，唱腔、动作、眼神、手势、台步都很像。新凤霞不仅学习评剧演员的特长，还向京剧、河北梆子以及曲艺等兄弟艺术形式学习。比如她向京剧艺术大师梅兰芳学习《凤还巢》，向程砚秋先生学习前台表演，向荀慧生先生学习《红娘》，向尚小云先生学习《昭君出塞》。此外，新凤霞还向京韵大鼓小彩舞先生学习演唱和表演艺术。她回忆道：“我的唱有很多是学习小彩舞的，比如唱低音、唱抒情、唱送音，这都是学的小彩舞大姐。我在《无双传》中创了一段反调大慢板，这当中有很多低音和颤音，都是吸收了小彩舞大姐的唱法。《乾坤第》中我演银屏公主金殿哭子，唱的凡字大慢板，也是吸收了彩舞大姐的低音凡字唱法。”

向大鼓书学习

说起新凤霞的“凡字大慢板”，她不仅受小彩舞京韵大鼓的影响，还

受到了朱喜贞的辽宁大鼓、马宝山的奉天铁皮大鼓、谢大玉的梨花大鼓以及山西梆子的苦音悲调的影响。诚如新凤霞所言：“一个演员要像音乐家一样，平时要多学、多练、多看，脑子里积累的各种模式和旋律多，唱腔就丰富；肚子宽，调式多，才能创造出多样、新鲜的曲牌和唱腔。”

“师傅领进门，修行靠个人”

俗话说“师傅领进门，修行靠个人”。在旧社会，师傅教徒弟全靠口耳相传。还有一句话叫“教会徒弟，饿死了师傅”，因此全心全意毫无保留地把东西传给徒弟的少之又少。“在那个社会里，什么都是金钱关系，请琴师也得给月钱。教戏的师傅是十五块钱，琴师吊嗓子也得十块钱……师傅是教会几出戏了，这个阶段最不好过了，师傅常挖出条件来：师娘坐月子，师爷做生日，小孩做满月等，都要送礼。”因此，在那个时代，如果真想学有所成，就必须自己暗下功夫，必须寻找一切练习实践的机会，不断提升自己。童年的新凤霞就是这样逐步成长起来的。

当年她在天津学戏的时候，每天都去墙子河或八里台子的漫洼野地去喊。天不亮就去，喊完了回来太阳才刚露尖。即使数九寒冬，手脚冻得裂了口子，也从未间断。在戏班她抓住任何一次上台实践的机会，无论是丫鬟，彩女，小孩，甚至花脸她都敢演。她回忆自己从七八岁起在戏班就和堂姐学戏、演戏、跑龙套、跳金榜，丫鬟、小孩、寒碜的小人物什么都演，也就是戏班里所说的“神仙、老虎、狗、车、船、轿、马、旗、瓢子带死尸”。正是这样丰富的演出实践才夯实了新凤霞戏曲表演的基本功，才能够在台上随机应变，才能与其他演员包括乐队配合得天衣无缝，做到“一台无二戏，不洒汤，不漏水”，才终成就了评剧艺术的一代宗师。

新凤霞的童年充满艰辛又充满传奇色彩。在旧社会，艺人会受到来

自方方面面的迫害与诱惑。为了养家糊口，为了生存，不知有多少艺人堕落了灵魂，出卖了色相，沦落成了行尸走肉。然而唯独新凤霞，她恰似“出淤泥而不染”的芙蓉，亭亭净植，香远益清。

二、“出淤泥而不染”

新凤霞是个耿直人，她贫贱不移，威武不屈，傲视权贵，从不向恶势力低头。在旧社会，艺人们有“拜三节”的传统，因而他们要找各挣钱的路子，尤其大年初一这天，更是如此。大年初一，由后台的老板四五个人带上小姑娘去给那些绸缎社、金店、大洋行、大商店的老板们拜年。艺人们进门就要向那些阔人们拱手作揖，嘴里念着诸如“恭喜发财”“买卖兴隆”“财源茂盛”“大吉大利”“日进斗金”“吉祥如意”“财源广进”等吉祥话，为的就是向这些富人们讨几个小钱花。新凤霞十二三岁的时候，也跟随着班社经理们去拜过三节，但她从内心是相当反感的，她回忆道：“我干这个差事心里真是难受，眼泪流在肚子里。当我拿着小红口袋去接钱的时候，那些给钱的一脸的不耐烦，看也不看就随便一扔，常常扔在地上，真像个要饭的乞丐！我真讨厌师大爷们不熟装熟，口口声声‘二爷呀，三爷呀，谢谢爷了，谢谢贵钱了……这种贪气味儿我眼里看着难受！”甚至有一次新凤霞拒绝向那些阔人们念喜歌儿，当时的夏春阳老师生气地说“要来的好东西你别吃。”结果新凤霞真的就不吃，回到后台，夏春阳对她说：“你怎么这么不懂事？你怎么看见好东西不吃了？”可新凤霞就是坚决不吃，她不无悲伤地回忆道：“为了生活，可怜的艺人们就得这样含着泪水堆出笑容去挣那几个痛苦的小钱。”

童年的新凤霞就敢于同戏班的吸血鬼——班社老板、财主们斗争，她在回忆录《同盟解体了》一文中记录了这样一件事：有一年年底，财主看上座不好，回了戏、散了班，年关了，艺人们缺吃少穿，又失了业真是雪上加霜。为此，艺人们决定年后财主再组班，大家都不给他干，

一个人也不去。果然，春节前，财主打算成班开戏，财主开始软硬兼施、小恩小惠地收受艺人，但是新凤霞坚决不去，毅然拒绝财主奶奶的收买，义正言辞地说："你们别看我是小孩子，要收买我，我不干。告诉你们，你们这个班成了，老师、大爷、师叔们都来了，开锣唱戏了，少不了我。要是少一个人，我也不来！"然后将财主奶奶送的花布甩在一旁，跑出了门去。不仅如此，她还为师傅、师大爷们鼓劲儿说："大家拧成一股绳有劲！我不能干丢人的事，一台戏得大家伙唱，我不能叫财主收买了当'汉奸'，我要跟着大家伙儿给财主晾台！"这就叫"大家一条心黄土变成金！"

旧社会，艺人们为上座率不得不迎合观众低级的审美趣味，演出时大都以色相或色情表演来博得喝彩，比如当时的《拿苍绳》《马寡妇开店》《枪毙小老妈》等都是这样的剧目。然而新凤霞却从不这样做，她在《说说•马寡妇开店》……一文中回忆了自己演这出戏的一次经历。《马寡妇开店》是一出传统唱工戏，评剧旦角演员几乎人人都要学这出戏，唱工重做工也不轻，著名的评剧名伶李金顺、花莲舫、白玉霜、芙蓉花等均擅长此戏，尤其白玉霜的《马寡妇开店》更是轰动南北。但这些评剧艺人在塑造马寡妇这一形象时多突显她淫荡的一面，集中展现她克男人时的丑态，新凤霞对此十分反感。可有一次，财主突然"标新立异"地想让新凤霞去演《马寡妇开店》，海报上写着"花莲舫亲传新凤霞主演"。果然海报刚一贴去就笑了个满堂，观众们想到新鲜，他们是想看看这个小姑娘怎样表演马寡妇的那些色情动作，所以新凤霞刚一上场，念罢"青春女寡妇夜孤眠，秀枕锦被半幅闲"两句白后，台下便叫喊："好！小寡妇！真有点意思！"演到"私奔"一场时，乐队行着法拉着怪音，台下喊着起哄的彩，意思是急于要看新凤霞表演马寡妇的色情动作了，可新凤霞做不出那样下流的动作，她没有为了迎合观众的低级趣味而牺牲色相，她恨透了专门为了挣钱的财主大老姚，她一手握着卷，有意一扔，"哗啦！"手里的茶壶摔下台了，戏演砸了！台上台下起了倒彩，结果可想而知，财主大怒，罚新凤霞白唱了五天戏。这还不算完，

大老姚过了些时候又让新凤霞去演《马寡妇开店》，新凤霞宁可反串小生狄仁杰，也绝不迎合观众的低级审美需求。中华人民共和国成立后，1955年挖掘传统戏，新凤霞重新编演了《马寡妇开店》这出戏，她用同情的态度来塑造马寡妇这个形象，删除了其中的色情部分。散戏后，欧阳予倩先生来到后台，对新凤霞说："我看过很多，戏剧演员演出《马寡妇开店》，但是今天看了你的演出，我感觉到这是一出悲剧。"

能够像新凤霞那样在乱世仍然保持高尚人格的艺人实属不易。旧社会的戏园子里鱼龙混杂，形形色色人等一应俱全，前台后台出出进进杂乱不堪，演员赶场匆匆忙忙，前台小贩叫卖声，扔手巾把的，喊叫声，孩子哭闹声，不时夹杂着兵痞流氓闹场子，简直乱作了一团，这是前台，后台就更别提了，常言道"吃饭别看厨房，看戏别看后台"，后台更是乌烟瘴气，有抽大烟的，吸白面儿的，赌钱的，打情骂俏的……艺人们有戏唱还好，一旦散戏，没了挣钱的路子，就更惨了，不少改行甚至做了妓女，靠出卖色相来维持生计，然而新凤霞在这样污浊的环境中，却能洁身自好，丝毫没有沾染上半点儿旧艺人抽大烟、吸毒、酗酒的陋习，发誓："宁可饿死，也不能受财主摆布，去当什么营妓呀，舞女呀……"

三、开宗立派

童年的生活是苦难的，但苦难的童年也磨炼了新凤霞的意志，丰富了她的人生社会阅历，滋养了她独秀的艺术人生体验。中华人民共和国成立后，在党的领导下，新凤霞连同其他旧社会的评剧艺人翻了身，成了备受敬仰的人民艺术家。她饱含激情地投入到了社会主义文艺工作者的大部队中去了，首先重新创排了评剧现代戏《刘巧儿》，对传统评剧的音乐唱腔表演进行了革新，塑造了一个性格鲜明活泼可爱，敢于追求自己婚姻幸福的新社会农村妇女的典型刘巧儿。进而又改编了评剧《花为媒》，为我们塑造了美丽娟秀、深入人心的张五可这一艺术形象。之

后又创造了其他丰富生动的女性形象。如《志愿军未婚妻》中的赵淑华、《金沙江畔》中的珠玛、《会计姑娘》中的李秀英、《杨三姐告状》中的杨三娥，《杨乃武与小白菜》中的小白菜、《春香传》中的春香、《南方烈火》中的辛姐、《阮文追》中的潘氏娟、《无双传》中的无双等等。她那深刻细腻的表演，优美潇洒的身段，甜美圆润的唱腔，抑扬顿挫，以及富有韵味的宾白。尤其是那轻盈欢快的“蜻蜓调”，凄凉悲切的“送子调”，抒情优美的“降香调”，以及“反调大慢板”“凡字大慢板”等等更是令无数评剧观众为之倾倒，形成了名扬南北，风靡海外的新派艺术，开拓了评剧艺术的新局面，成了几代评剧观众共同的记忆。

第二节 《新凤霞回忆录》：评剧艺人的市井辛酸泪



《新凤霞回忆录》书影

改革开放后，新凤霞写了许多回忆性的散文，后来结集成《新凤霞

回忆录》。在这本书里，她以历史见证人的口吻控诉了她亲眼所见、亲自所感的万恶旧社会对评剧艺人的迫害。这些质朴纯洁的文字是我们想象、还原那个时代流落于狂欢而喧闹的民间市井的评剧艺人弥足珍贵的文献资料，诚如吴祖光先生在这本书的后记中所言："可贵的是她的深挚朴实的感情，对我说来是闻所未闻的传奇式的生活经历和她独具风格的语言，这都是别人所代替不了的。"

一、备受欺凌的女艺人

新凤霞在她的《摇钱树》这篇回忆录里对旧社会的评剧艺人作了沉痛的概述："谁能知道当年的女演员遭受的苦难有多少？常言道：'生在江湖内，都是薄命人'，有多少好演员、红演员落得悲惨的下场！"在旧社会的戏班里，唱红了的女演员是被当作家里的摇钱树的，因为一家子都张着嘴等着她唱戏吃饭呢！就这样，不知有多少名演员为了养家糊口，扛上了生活的枷锁，受尽凌辱，断送了青春，失去了幸福。在这篇回忆录里，新凤霞就控诉了评剧艺人"郭大姐"的悲惨命运。

郭大姐是新凤霞大师小时候最早一起搭伴唱戏的主角，人长得漂亮，天生一副好嗓子，文武全才的好演员。但是她的父亲盯得她很紧，不允许郭大姐自由恋爱。郭大姐的父亲对女儿说："你是一家人的饭东，你走了，咱们家就活不了啦！你跟人是正理，姑娘大了总要嫁人的。可你要走，要给家里留下房子，留下地，少说也得留下个买卖。把弟弟、妹妹们拉扯大了，你是有功的人，全家人都忘不了你。不然，你是走不了的，谁动了我的命根子，我是要跟他拼命的。"我们在这番话里看到的不是浓浓的父女亲情，而是冷冰冰的金钱利益。郭大姐喜欢上了一家书店的小伙计，但是由于那个年轻小伙家境贫寒，最终两个人被活活地拆散了，郭大姐自然也牺牲了自己的幸福。

与郭大姐同病相怜的还有一位名唤"小灵芝"的评剧女艺人。小灵芝出身艺人世家，她的祖父母都是唱河北梆子的演员，她的父亲也是河北

梆子演员，艺名“艳灵芝”，又名“小九阵风”，因劳累过度，染上肺痨，很早就去世了。小灵芝从小跟随童养媳的母亲流落民间市井，卖艺为生，受尽世间欺凌。后来跟随父亲的师兄张奎亭学唱评剧，同时学艺的还有个叫张少楼的年轻小伙，十五六岁，喜欢读书写字，平时沉默寡言。两个年轻人由青梅竹马、两小无猜到日久生情，相互倾慕，然而这在戏班是不被允许的，因为在当时，戏班里的女演员一旦结了婚，就没有人捧戏了，财主或班主的收入就会有损，也就是会失去他们的摇钱树。十七八岁的小灵芝已然出落得亭亭玉立，戏越唱越红，许多阔佬富商开始打她的注意了。在旧社会的戏班有句顺口溜：“戏班里不养小，不养老，唱红了财主当做宝，唱黑了脚下一棵草。十七八岁正是好，财主看上一个也跑不了。”小灵芝自然是“跑不了啦”，迫于当时的压力，两个年轻人最终没有走在一起，小灵芝到了外地搭班唱戏，再也没见到过自己的师哥张少楼，据说最后被抓了劳工，死活不明。

类似的悲剧是难以尽数的，即便是那些开宗立派的评剧名家、一代宗师，在旧社会被迫害的情景也是极为普遍的。评剧白派的创始人和集大成者白玉霜与小白玉霜就是典型的代表。白玉霜原本姓李，她的母亲李卞氏是个很毒的吸血鬼，她完全把白玉霜当作了自己的摇钱树，跟在女儿身边不离左右，生怕女儿嫁人断了她的财路。白玉霜提出“人过青春无少年，不能不交男朋友”。李卞氏却说：“只要你愿意，一天换一个玩玩也没有关系，但不准嫁人。要嫁人就得给我留下养老钱，买下房子，要有买卖。”可怜的白玉霜为李卞氏挣下了好几所房子，留下了买卖，也没逃出魔掌，没有得到自己的爱情与幸福，年仅31岁就染上了妇科病不治身亡。小白玉霜的命运就更悲惨了，她从小被卖到李家，白玉霜对她“举手就打，开口就骂”。李卞氏更是把她看作使唤丫头和摇钱树，逼着她去伺候那些富商豪贾与官老爷们，13岁就染上了妇科病，尤其是1940年代曾被津门恶霸佟五霸占凌辱一年有余。

二、身心双重的折磨

黑暗的旧社会对民间艺人进行着身心双重折磨，许多艺人吸上了大烟和白面，染上了毒瘾，走到了绝境。新凤霞大师的回忆录里专门有一篇名为《吸毒艺人的下场》的文章，在里面回忆了小侠松、王度芳、小侠影、张俊声、朱小义、韩长保等民间艺人吸毒的悲惨历史。这些演员艺术水准很高，很受观众欢迎，但由于沾上了毒瘾，最终堕落不堪。“朱小义这么好的武生，因为抽白面，连一点点精气神都没有了……最后抽的像个鬼，瘦成了一副骨头架子。”“朱小义、王度芳、小侠松、张俊声他们常在一起抽白面，还互相瞒着家里，胡同街坊都说他们是狐朋狗友、有钱抽没钱偷的毒友。”“他（小侠松）有一出好戏，叫《戒毒大观》……这出戏的内容是劝人戒烟，一个有钱人家的少爷。因抽上白面大烟，落得冰天雪地冻饿而死。真想不通：他在台上劝人戒烟，可他自己在台下没命的吸……小侠松这么好的演员就这样结束了一生。朱小义也没逃出去，也在这年冬天又冻又瘾而死去，这是抽白面的典型下场。”说到吸毒，不得不提一位大名鼎鼎的有“金嗓子”美誉的评剧名旦刘翠霞。刘翠霞是和白玉霜齐名的评剧名伶，嗓子好到没有底线，然而命运悲惨到令人动容。在父母的威逼之下，牺牲了自己的爱情理想，被迫嫁给了一个老商人，由于婚姻的不美满，刘翠霞自暴自弃，沾染上了毒品，吸食鸦片白面，沦落为行尸走肉，年仅三十几岁就去世了。

三、玩偶的命运

旧社会民间艺人就是玩偶，被人随意践踏玩弄，得不到丝毫的尊重。那时候观众尤其是一些流氓、特务、纨绔膏粱的审美观是畸形的、低级的、恶俗不堪的。新凤霞大师在回忆录“元宵”一章里记述了老演员陈兆祥的事迹。陈兆祥是一位文武昆乱不挡的优秀艺人，由于他光头，脑门特别亮，得到了一个“元宵”的绰号。陈兆祥的拿手好戏是《双婚配》中的“算命”一场戏。“算命”这场戏是逗笑的，喜剧性很强。算命先

生哼着小调。拿一根棍子当三弦，先唱：“小大姐正十七，算命打卦是属驴的……”然后女角儿何喜姐纠证说：“属牛的。”“大小姐命运低，算命打卦克女婿。大小姐心意高，靠山靠倒了，靠河靠干了，靠……靠人靠跑了。”何喜姐又打算命的，为了逗乐观众。陈兆祥在演这个戏时有个绝活儿：别人演算命瞎子挨打时头上要垫椅子打，而陈兆祥不用，他是一个秃子，让人拿一块一尺宽三尺长的木板儿直接往头上打。那么大年纪的人，头被打得哐哐直响，让人很心疼。但是有什么办法呢？

为了叫座，为了受到观众的欢迎，就不得不迎合那个时代观众庸俗的审美需求。戏班的老板为了叫座，为了多卖票，甚至直接挂出了招牌，贴出海报“陈兆祥演算命先生，准带真打秃头！”许多观众当时就为了看“打秃头”而来的，台上打，台下怪叫，喊着：“打得好！‘元宵’要流糖了！‘元宵’哇！咬住牙！别打出脑浆子来……”这是多么畸形的审美啊！

四、被迫演“粉戏”

旧社会的老爷太太富商豪贾们报本不把评剧当艺术看，更不把艺人当艺术家，只是作为他们享乐消闲的玩偶罢了。他们有时只为欣赏演员的小脚，色相。而一些民间艺人为了糊口养家，又不得不去迎合他们的低级趣味。《马着妇开店》是一出唱念并重的经典剧目，主要讲一个年轻寡妇，上有八旬婆母，下有三岁的儿子。一家三口只靠开店生活。书生狄仁杰进京赶考，夜宿店中，马氏见狄仁杰触景生情，回想起自己的丈夫，于是勇敢地向狄仁杰诉说守寡之苦，狄仁杰即同情她，又受到封建礼教的规则，最终正言相劝，让她“三从四德，节烈冰霜……”这出戏原本是重点表现马寡妇的不幸遭遇的，但是受到当时低级审美趣味的影响，许多艺人把马寡妇塑造成了一个淫妇形象。私奔一出戏，用各种丑陋的手段来表现马寡妇的寂寞难熬，在梦中见到丈夫时唱到“拉丈夫好似猫儿扑鼠，多年不见那想死了奴”。在表演这个动作时，演员要一手

扑去，但扑空了，一手抓住了蜡台，抓紧蜡台死不放手，一脸媚态，双目迷离，春心荡漾，看着叫人恶心。但那时庸俗的观众却怪声叫好！马寡妇来到书房，手提茶壶唱到“此事凑巧真是巧，婆母不知我的孩子也不哭。欢天喜地书房去……”艺人们在表现这一段时，各逞其能。迎合观众，走花梆子，摇肩膀转眼珠，眉飞色舞，扭腰摆臀。总之以丑化马寡妇为能事。比如见到狄仁杰时，兴奋地唱：“哎呦呦我的夫哇”，然后用手拍狄仁杰的肩膀，调戏到：“你休要提起那个短命鬼儿，提起他来苦死了小奴……”撞肩，媚眼，百般妖冶，然后引起观众一阵阵疯狂地叫好！新凤霞在回忆录里着重写了花莲舫演马寡妇的情形，许多观众竟然是为了欣赏花莲舫的小脚而来。因为花莲舫是先缠足再放足，走起路来一扭扭地，每次都赢得满堂新。甚至有人专门编了顺口溜，叫到“白薯脚，三步走，肩膀晃三晃，屁股扭三扭，要摔茶壶摟三摟”。

与《马寡妇开店》相比，还有一出更荒诞离奇的戏——《拿苍蝇》。剧情是：一只苍蝇成精，幻化成人，降临凡尘与人恋爱，并育有一子，最后被天庭得知，玉皇大帝便派天兵天将把这只苍蝇精抓走。这出戏有点儿恶搞《白蛇传》的意思，极能满足当时市井观众猎艳猎奇这种低俗审美的需求，票价一涨再涨，从三角涨到了一元，甚至已和当时京剧大师梅兰芳的演出票价相当，并大有超过梅先生的势头。演出时，主演和扮演丫鬟的两个女演员，都穿“卫生衣裤”、红肚兜，灯光一打，和露胳膊、露腿相差无几，观众们则在台下怪叫着，简直不堪入目，那个时代根本没有艺术而言。

五、艺人遭受多方压榨

旧社会的评剧艺人要受到戏班老板、地痞流氓、巡警大兵、官僚豪绅的重重压迫和欺负，过着暗无天日的生活。戏班老板是剥削艺人的吸血鬼，他们凶狠狡诈、冷酷无情。新凤霞在回忆录里有一篇《散班》的文章，开头便写道：“戏班开戏响锣就开钱，不开戏扣了锣就没钱，财

主看座上得不好赌钱，就关门散班，艺人们就得各自找饭辙去。”有些黑心的戏班老板还要落井下石，趁火打劫放印子钱，也就是高利贷，致使许多演员典妻卖子、倾家荡产，许多女演员甚至被逼迫到兵营去当营妓、备受凌辱。

罚戏

罚戏是戏班老板剥削评剧艺人的一种常见手段，有时甚至罚得有些莫名其妙。《关于相声和评剧的两段经历》是新凤霞大师的一篇回忆散文，其中就讲到了评剧演员因相声风波而受牵连的事。有个叫戴少甫的老相声演员在说《戏剧杂谈》时讲到评剧没有祖师爷的原因。他说：“唐明皇做生日，各大剧种都去拜寿，唱戏的都去了。京剧是大剧种，送去了寿桃、寿面，而评剧太穷，只送去了土里土气的酱萝卜和山药蛋。唐明皇一生气、一脚把评戏踢下了凡尘，所以今天评剧还有“哎呦哎呦”的哭腔，这是被唐明皇给摔哭了。这本来是一个相声段子，却被评剧艺人抓住了把柄，非要戴少甫给个说法，向评剧艺人道歉。最终由官方出面，罚戴少甫赔礼道歉，到评剧班后台给“祖师爷”磕头、请客。而做客的人都是地方官面、警察、宾兵，财主们。饭费从哪儿来呢？艺人们白演了两天戏凑来的，又生气、又受累，吃饱喝足玩乐的是那些官面、兵痞和财主们。正如新凤霞所言“旧社会就是制造这种同行是冤家，互相欺负的矛盾，最后吃亏的还是艺人”。

兵痞恶霸的欺凌

兵痞、恶霸还经常会对艺人们的生命安全造成威胁。他们出入于茶馆戏楼，如狼似虎，动辄对艺人非打即骂。新凤霞在《“苏三”打狗》这篇回忆文章里介绍了这种兵痞横行的乱象：“剧场后台什么样的人都有，歪戴着帽子的便衣特务，提着枪的警察，大鼻子美国兵，最可怕的是国民党伤兵……这些人非常凶，成群结队，头上绑着药布的，架着拐的，胳膊吊着布的，常常抡起拐杖打人……看戏吃饭不给钱，走路上行

人看见他们都闪开让路，他们到了后台就找麻烦，随便拿东西，唱戏用的刀枪把子随便拿走，一拦就打人。”在这篇文章里，新凤霞还专门写了伤病搅场子的事件。那时，她正演《女起解》，忽然场外闯来七八个伤兵，他们故意推翻卖糕干的胖大爷手里的托盘，池子里的伤病争抢散落一地的糕干，台下大乱，戏也唱不下去了，糕干也飞上了戏台，伤兵们带来的狼狗直接跳上戏台直接扑向了正在演戏的“苏三”，伤兵们怪叫着，一个最坏的伤兵直接也登上台指挥着狼狗向“苏三”扑来，扮演“苏三”的新凤霞双手正戴着用链子做的枷锁，情急之下径直将链子抛向了那条狗，顿时狗嘴里鲜血直流，最终把这条凶恶的狗吓跑了。那群伤兵也骂骂咧咧地溜了，万恶的旧社会不但恶人欺负艺人，就连恶狗也欺负艺人。

评剧艺人就是在这样污浊不堪的市井民间艰难地寻求安身立命、养家糊口的机会，评剧艺术就是在这样污浊不堪的市井民间艰难地寻求着生存发展的路径，评剧艺人生在乱世演绎着市井民间的悲欢离合，市井民间的悲欢离合丰富滋养着评剧艺术的茁壮成长，直至今日，终于发展成为一个全国性的大剧种。

第三节 妇孺争唱《花为媒》，谁人不晓“刘巧儿”

“春季里风吹万物生，花红叶绿草青青。桃花艳，李花浓，杏花茂盛，扑人面的杨花飞满城。”这耳熟能详的旋律就是新凤霞在评剧电影《花为媒》中的“报花名”：“巧儿我自幼儿许配赵家，我和柱儿不认识我怎能嫁他呀。我的爹在区上已经把亲退呀，这一回我可要自己找婆家呀……”这妇孺皆知的唱段就是新凤霞在评剧电影《刘巧儿》中的“小桥送钱”。新派评剧《花为媒》和《刘巧儿》自20世纪50年代迄今风靡全国，名扬海外。村野巷陌、田间地头、市井酒肆、婚丧嫁娶、民俗庙会、公园社区到处传唱。那美丽娟秀的张五可、聪明伶俐的刘巧儿还有那诙谐幽默的阮妈早已刻在了人们的心坎里，成为市井百姓日常生活中不可或缺的调味剂。

一、新派评剧经典剧目《花为媒》

《花为媒》（又名《张王巧配》），由评剧创始人成兆才先生根据清代蒲松龄的《聊斋志异•寄生》改编而成，老一辈评剧艺人月明珠、金开芳、任善年、张治广首演于唐山永盛茶园。这个剧本创编后，就有许多评剧名伶领衔主演。著名的“四大名珠”即月明珠、碧月珠、盖月珠和明月珠都主演过这出戏，而且各有各的独到之处。后来的女旦角像花莲舫、碧莲花、小桂花、芙蓉花、李金顺、李银顺、李宝顺、白玉霜、爱莲君、刘翠霞等也都以唱《花为媒》为拿手杰作。



新凤霞主演的评剧电影《花为媒》

“净化”剧本

毋庸讳言，《花为媒》作为中华人民共和国成立前的本子有着自身的局限性，主要体现在宣扬一夫二妻的封建糟粕思想上。比如“洞房”一场戏，张五可唱道：“你先来一步你为大，我情愿对你姐姐称。”李月娥唱道：“姐妹同是一夫君，你我同侍一相公。”最终三人同入洞房。另外，为了迎合旧社会市井观众的低级趣味，在唱词、表演等方面都不规范，甚至存在着低级趣味的东西。尤其是媒婆阮妈，因为这是一个彩旦，在舞台上随意抓词。新凤霞曾经回忆有一个饰演阮妈的演员，在演出“报花名”这场戏时，对台下卖糕干的秃老头唱：“正月里开迎春，迎春花茂盛，卖糕干的脑袋亮，像一个电气灯。”再比如，阮妈去李家提亲时，与李茂林的表演经常表现得很有些低级趣味。如李茂林对阮妈动手动脚，阮妈说：“李太太，你管着点，他这么动手动脚的，我可守着寡呢。”李茂林嬉皮笑脸说：“你守着寡呢？我以为你守着俩哪……”这样的表演既不能塑造人物形象，也没有艺术审美可言，完全是为了迎合

观众庸俗的感官刺激的需要。

1955年，中国评剧院挖掘整理改编传统剧目，由陈怀平、吕子英执笔，开始着手对《花为媒》的剧本进行整理。首先在主题上进行提高，增加了王俊卿的表弟贾俊英这一形象，由他代替表兄花园相亲、玫瑰定亲、去张府迎亲，阮妈说媒将张五可嫁与贾俊英。如此，就改变了原来一夫二妻的结局，变成了王俊卿与李月娥，贾俊英与张五可双拜花堂。修改后的剧本演出很受欢迎。

拍成电影，成就经典

1964年长春电影制片厂导演方荧又请吴祖光先生把《花为媒》改编成了评剧电影。此次改编在内容又进行了增删叙事结构上做了调整，唱词有进一步修改润色，整体艺术水平又有所提升。电影由新凤霞饰演张五可、赵丽蓉饰演阮妈、李忆兰饰演李月娥、赵连喜饰演李茂林、张德福饰演贾俊英，可谓名家云集。

“天上无云不下雨啊，地上无媒不成婚哪，称心的女婿还要自己找，咱们做媒的只能牵红绳啊，一个私赠红玫瑰，一个罗帕订终身……”电影剧本采用倒叙结构，先由阮妈和二大娘两个彩旦的这段对唱引出剧情，然后很自然地过渡到了李月娥随父母到舅父家中拜寿一场戏。月娥在家中绣香罗帕，想着马上要见到分别三载的表弟王俊卿，芳心乱跳，既兴奋又紧张。故事就是在这样的背景下展开了。

电影剧本在表现人物形象、舞美效果等方面较之舞台剧有着很多优势，张五可的出场就是很好的证明。电影中的张五可是在百花映衬下出场的，也就点明了“花为媒”的主题。张五可在花园边赏花边唱：“玫瑰花开颜色艳，梨花赛雪满栏杆。百花园里花争艳，蜜蜂儿蝴蝶儿飞舞在花前。我张家姐妹有五个，五朵鲜花肩挨着肩。只因为女大都当嫁，四位姐姐风流云散各自配姻缘。”然后做出娇羞状，接着唱：“撇下我张五可闺中寂寞无人伴，怕的是春去百花残。粉皮墙锁深深院，辜负了日暖

风和四月天，闷坏了女婵娟。”这段唱词是吴祖光先生加上的，原来的舞台上是没有的。这样一来就突出了张五可的如花美貌，同时交代出了她此时待字闺中。这段戏其实很难表演，因为这是单人戏，全靠演员一个人边唱边舞的表现出来。新凤霞扮相俊美，唱腔甜美干脆，珠圆玉润，表演得更是达到化境。她一出场，先用扇子遮住了脸，“犹抱琵琶半遮面”，慢慢露出头、脸和全身，突出待字闺中的少女张五可的美丽大方。张五可的心理在这段戏里是有变化的，由看到春光旖旎、百花盛开时的欣喜，到回想姐姐们“风流云散各自配鸾凰”的伤感最终又转到自己“闺中寂寞无人伴”的落寞，新凤霞全都是通过舞蹈、神态配合着新创的“蜻蜓调”曲牌表现出来的。这一段节奏跳动，双板打法，新鲜活泼，美丽、多情、勇敢、大方的张五可就在这乐声中塑造得栩栩如生。

脍炙人口的“报花名”

“报花名”是《花为媒》这出戏的经典唱段。老本子里的报花名是俗套子，有着很浓厚的莲花落的影子：“正月里开迎春，春光数正，刘伯温修造北京城：二月里开杏花，杏子不多，武松打虎在最阳坡……”就这样，将每个月开的花与古人名牵强附会在一起，显得莫名其妙，无助于剧情发展和人物形象的塑造。电影剧本则改成四季赏花：“春季里风吹万物生，花红叶绿草青青。桃花艳、李花浓、杏花茂盛，扑人面的杨花飞满城。夏季里端阳五月天，火红的石榴白玉簪，爱它一阵黄哪黄昏雨啊，出水的荷花亭亭玉立在晚风前。秋季里天高气转凉，登高赏菊过重阳，枫叶流丹就在秋山上，丹桂飘飘分外香。冬季里雪纷纷，梅花雪里显精神，水仙在案头添哪添风韵，迎春花开一片金。”这段唱词是在借鉴传统的《老妈上京》的基础上，又丰富了旋律发展而来的。新凤霞和赵丽蓉两人边唱边舞，配合得天衣无缝，凸显出了张五可性格的豪爽、美丽而又庄重不失大家闺秀的仪态。

电影里还有一段非常精彩的唱段，那就是张五可看见了贾俊英，误认为是王俊卿，心里的愤恨要对他发泄，这段原本是舞台本里没有的。

新凤霞在表演这段时，她先是生气地把扇子打开，满面怒容，然后一步步逼近贾俊英，致使不明就里的贾俊英连连施礼，步步退让，他这般诚恳稳重，美貌文雅不由得令张五可心生爱慕，于是唱道："好一个俊书生翩翩年少，又英俊、又文雅，难画难描，头上戴一顶生巾帽，身上穿一件绣罗袍，连连施礼赔着笑，倒叫我满腔怒愤雪化冰消。"此时张五可暂时忘了王俊卿对她的诋毁。她接着唱："我问书生到花园你把谁找？"新凤霞在唱这句话时语速较慢，尤其把"找"这个字拉了一个小腔，然后背转身用手帕遮着脸，着意表现出张五可此时羞怯的心情。接着问："问书生到花园你把谁找？"贾俊英回答："恕小生大胆来把花瞧。"当张五可要领教他"贵姓高名"时，贾俊英回答"小生家住东村我叫王俊卿，到此本是第一遭"，瞬间又引起了张五可的气愤。新凤霞先是把手中的小扇子一甩，然后转身，再次逼近贾俊英，扭身站起用手点指他唱道："叫一声王俊卿你来得正好，顾不得女孩家我的粉面发烧。"前半句从低到高然后甩腔，表现出张五可的娇怯、愤恨的情绪，后半句唱得很稳重，尤其是"粉面"两个字行低腔拉长从而送出"发烧"两个字的尾音。紧接着，张五可开始指责王俊卿，夸耀自己的姿色，这段唱词也是吴祖光先生重新改写的，较之原来的来本子有了很大的提升。原本唱词是：



新凤霞与张德福主演评剧电影《花为媒•花园》

你看看我的头，再看看我的脚，看看我的小身段矬与高；你看看我的前面，再看看我的后面，前后左右由着你的性儿瞧；走一步，卖风流，走两步把身摇，五可走了一个连环步，钗环响亮声音高。俊卿啊，漫说是你这么一点小书生，就是那八仙见我也得下天曹。

吴祖光先生在电影里改为：

今日里在花园我们见了面，我让你仔仔细细把花瞧：你看看合欢树，再看看含羞草；你看看藤萝绕架，再看看柳弯腰；你看看兰花如指，芙蓉如面；看一看我这满园的花开美又娇。走一步风展翅，走两步彩云飘，五可我走了一个连哪连环步，钗环响亮音哪音声高，可笑你小小的书生为花颠倒，意悬悬，眼灼灼你魄散魂消。

新凤霞在表演这段时是用三眼一板唱出的。每一个动作都有一个身段儿亮相，用扇子打开、收住，上下、前后、左右对称挡脸动作，展现出张五可勇敢、泼辣、大方豪爽、自信的性格特征。这是一段评剧擅长表现的生旦对儿戏，新凤霞对当年与自己配戏的扮演贾俊英的小生演员张德福给予了很高的评价：“张德福同志演的贾俊英有深度，表现出他对张五可才貌双全很有爱慕之心，但又想到自己是代人相亲，不能表示出来，演的恰到好处。”

“洞房”夸李月娥

“洞房”这场戏也是评剧电影《花为媒》的一大亮点，尤其是张五可夸赞李月娥的长达五十多句的那一唱段集中而鲜明地体现了新派评剧的唱腔特色。新凤霞唱“楼上楼”“步步高”，一口呵成。每一个字都唱得干净、利落，唇音、齿音、舌音、鼻音和喉音共同配合，咬字精准清晰，干板垛字，刚柔相济，徐疾有致。尤其最后那句“就是你七十八、九十九，年迈老者看见她赞成也得点头，世界上这么好的女子真是少有，这才是窈窕淑女那君子好逑”，更是唱得快而不乱，如珠玉落盘，甜美圆润，恰到好处。当贾俊英向张五可求情时，新凤霞唱：“到此时真叫我无话可讲……”这句时拉了一个小腔，将音量压低，粉颈低垂，脉脉含情，面带娇羞，用水袖半挡粉脸，随着板胡过门，接着唱“险些儿弄一个假凤虚凰，我赠你的玫瑰花……”拉腔向前走近一步，面向贾俊英，

集中表现张五可的大方多情、聪明伶俐又不失泼辣奔放的性格。

新凤霞对这部评剧电影片还是满意的，她说：“把传统戏拍成电影艺术片，我认为这部片子是比较成功的……电影《花为媒》比舞台上美化了，但仍保留了原来表演风格，丰富了唱词而又不改变辙口，发展了板式而又不影响评剧的基调。”



新凤霞与评剧名家李忆兰主演的《花为媒•洞房》

二、家传户诵的《刘巧儿》

说完《花为媒》我们再说说《刘巧儿》，这是一部反映边区妇女解放的评剧电影。最早的评剧《刘巧儿》是根据韩起祥说书的本子《刘巧团圆》改编而来的，名字也叫《刘巧团圆》。当时还没有专业的导演、编剧，演员们大多是没有读过书的民间艺人，只能是根据这个说书的底本草拟出个提纲，类似幕表戏，戏词也不统一、不固定，很多情况是临场发挥，见景生情现抓词。“演员们在长期合作中都互相了解彼此演唱的习惯和方法，也锻炼得能够互相配合默契。乐队也都了解每个演员，

演员一抬手，乐队就知道叫什么锣鼓点子，一张嘴就知道唱什么曲牌。”中华人民共和国成立后的20世纪50年代初，新文艺工作者王雁担任剧本整理，夏淳担任导演开始着手对《刘巧儿》从主题思想、舞美设计、唱腔音乐、人物塑造等诸多方面着手进行改编整理，逐渐将其打造成了一部评剧经典剧目，1956年，《刘巧儿》被长春电影制片厂拍成了评剧电影。



新凤霞与赵丽蓉主演的评剧电影《刘巧儿》

小桥流水

电影版《刘巧儿》有新凤霞、赵丽蓉领衔主演，第一幕就是“小桥流水”，字幕上写着“1942年在陕甘宁边区陇东地区”，镜头由景向人推移：在一派山清水秀，红日高照，小河流水，百花争艳的美景之中，伴随着欢快的音乐，主人公刘巧儿挎着小筐儿走上了小桥，她刚去合作社领完棉花准备回村庄。这里巧儿有一段唱词，主要表现她边走边想自己偷偷爱上了的劳动模范赵振华的，一路上她看见什么都愉快，打鸟、摘花、听青蛙叫。在音乐方面采用了传统戏《老妈上京》的“喇叭牌子”，在节奏上面变了三眼一板的打法，去掉了原先的大梆子伴奏，改用木

鱼，使得节奏短小欢乐，跳动愉快，另外又配上了小锣，为的是表达出巧儿欢快喜悦的心情。巧儿梳着一根大辫子、扎着红辫绳，碎花上衣、浅蓝色的裤子，左手挎着一个装着棉花的小竹篮子，欢快地走出来，凸显出巧儿的聪明伶俐，朴实勤快。随着板胡过门儿巧儿唱道："火红的太阳出东方，春风吹来百花香"，然后蹲下复又转身站起，手拂柳条接着唱："鸟儿伴着行人来歌唱，巧儿我领了棉花回村庄"，突出了巧儿的欢快和喜悦。巧儿顺势折了一根柳枝，走下小桥接着唱"桥下流水日夜忙，源源不断千里长"，当唱到"我的心就好比流水一样"时，给了个特写镜头，巧儿的身影倒影在水里，面带娇羞之色，将手里的柳枝扔进了水中，接着唱："无形的线儿系向远方"，从而自然地切换到了劳模会上的赵振华，巧儿展开回忆："想起了劳模会上的赵振华，真是我们的好榜样，一朵红花待在胸膛，庄稼地里的英雄像映在我的心上永不忘。"唱这段戏时，赵振华和巧儿的形象交错切换，虚实相生，当唱到最后这个"忘"字时，新凤霞用了拖腔，唱得柔情脉脉，然后整理了一下头发，抿嘴一笑，随即用双手捂脸，集中刻画出了刘巧儿作为一个闺阁幼女思恋心上人时的娇羞之态。

窑洞纺线

电影第二幕刘巧儿正在陕北窑洞的炕上纺线。这是一个典型的陕北窑洞，窗格子上糊着雪白的窗户纸，贴着红艳艳的窗花，显现着中华人民共和国成立后边区政府的一派新景象，洋溢着浓郁的时代气息。纺车伴随着板胡弦乐徐疾有致地转着，灯光打在巧儿的脸上，主人公出场亮相，盘腿坐在炕上，抬起头来，紧接着一声小锤的伴奏，凸显出巧儿的聪明伶俐，朴实勤快。随着板胡过门儿，巧儿唱道"纺线织布手儿勤，养蚕抽丝都认真，大家伙儿齐心努力搞生产，日子过得如意又称心"，展现了翻身做主人后，边区人民的幸福和喜悦的心情，极富时代气息和鲜明的地域色彩。"恨我爹从小给我把婚姻订，我和柱儿不认识怎么能够随我的心，思来想去我主意拿定，等他谁来叫他去退婚"，直接点出

这出戏的主题，从而戏剧的矛盾冲突也显露了出来。

“小桥送线”是《刘巧儿》这部电影流传最广的一场戏，几乎家喻户晓，妇孺皆知。每逢婚丧嫁娶都能听到这熟悉的旋律与唱腔，市井细民在巧儿与王寿昌的嬉笑对骂中尽情地放纵与狂欢，宣泄着他们心中的百般情怀与千般滋味。“巧儿我自幼儿许配赵家，我和柱儿不认识怎能嫁他呀？我的爹在区上已经把亲退啊，这一回我可要自己找婆家呀……”这几句唱配合着欢快的节奏，新凤霞甩着线，表现着巧儿的愉悦和欢欣，紧接着一个转身上步，唱：“上一次劳模会上我爱上人一个呀，他的名字叫赵振华，都选他做模范，人人都把他夸呀，从那天看见他，我心里就放不下呀，因此我偷偷地就爱上了他呀……”新凤霞在表现刘巧儿此时娇羞幸福的心理时耍了一个线花，侧身一闪，从胸前甩到左边，然后向右转身，退步走个小圆场，接着唱跺板：“但愿这个年轻人他也把我爱，过了门他劳动，我生产，又织布，纺棉花，我们学文化……”新凤霞接着耍线花，走垫步，转身半蹲卧鱼亮相，这一场充分表现了巧儿的喜悦心情，把戏推向高潮。接着听见鸟叫，巧儿一扭头，甩一下辫子，跳步起石头打。巧儿止步细听，左边听，右边听，对衬动作，看见青蛙和河边的红花，拍手唱：“河边的绿草配着大红花呀！”顺手摘花，对着河边的水影戴花，把花戴好，脚下一滑，差点滑跌下去，右脚倒过去翻身，站定了想想觉得自己可笑。有点怕羞，怕被人看见，赶快一个躲闪的动作，把落在胸前的辫子向后背一扔。这一连串的动作，新凤霞都做得干净准确，娴熟精准，极富有生活气息。

永不消失的电波

当年新凤霞主演的这出评剧《刘巧儿》很好地配合了婚姻法的宣传工作，起到了“高台教化”作用。新凤霞曾回忆在顺义县的一次演出时，有个十六七岁的小姑娘拉着父亲来到后台找新凤霞说：“我爸爸看了戏，对我说了，不做包办婚姻的刘彦贵。明天我们就找媒婆，退掉财主送来的彩礼。”小女孩的父亲也说：“我闺女要学刘巧儿，我可不能学习

刘彦贵呀！明天就退亲！”不仅在当时，直到今天，这出戏依然脍炙人口，到处传唱，甚至蜚声国外：“（刘巧儿）在全国以及国外上映以后，我收到的来信太多了，剧院用麻袋装起来送到我家，现在三十多年过去了，我还不断收到观众来信。”新凤霞塑造的刘巧儿形象成为永远的记忆，“巧儿我自幼儿许配赵家呀……这一回我可要自己找婆家呀”，成为了永不消逝的电波。

除去张五可和刘巧儿以外，几十年评剧艺术生涯，新凤霞还为我们塑造许多其他光辉的艺术形象，比如传统戏《乾坤带》里的银屏公主、《无双传》里的无双、《春香传》里的春香、《凤还巢》里的程雪娥、《阮文追》里的潘氏娟、《杜十娘》里的杜十娘等；再比如现代戏《杨三姐告状》里的杨三姐、《金沙江畔》里的珠玛、《会计姑娘》里的李秀英，还有《祥林嫂》里的祥林嫂等等不一而足。她积极向新文艺工作者学习，与作家、音乐家合作，研究剧本的主题思想，分析剧本中的艺术形象，创作了许多新的唱腔、新的曲牌，发展革新了传统的评剧唱腔，创制出了许多旋律优美婉转动听的新板式，诸如欢快轻盈的“蜻蜓调”、凄凉悲切的“送子调”、优美动听的“降香调”、令人心驰神往的“疙瘩腔”，还有以抒情见长的“凡字大慢板”“反调大慢板”等，极大地开创了评剧艺术女腔发展的新格局。新凤霞嗓音优美甜润，唱腔清新悦耳，字正腔圆，珠圆玉润，扮相俊美，端庄大方又不失灵动活泼。新凤霞学有渊源又转益多师，扬长避短又博采众长，终于开宗立派，创立了影响广泛而深远、至今薪火相传观众基础身后的新派评剧艺术。

新凤霞，这个20世纪响亮的名字，这个美的创造者给我们留下了太多的回忆……

第四节 新凤霞的“硬里子”：赵丽蓉

“我的五姑娘啊！春季里开花十四五六……六月六看谷秀，春打六九头。”这是评剧《花为媒》里风趣幽默的阮妈的“报花名”；“我那没有见着面的、叫不应的、短命鬼的丫头啊，哭一声二丫头你的寿命儿短……”。这是《杨三姐告状》里朴实善良的杨母的“哭灵”；“包办的婚姻退的对，这一次本是你们自己当家……”这是评剧《刘巧儿》里诚挚热情的李大嫂的唱词……这些艺术形象可谓家喻户晓、妇孺皆知。而塑造这些鲜活生动的艺术形象的就是评剧表演艺术家、堪称彩凤霞“硬里子”的赵丽蓉。



著名评剧表演艺术家赵丽蓉

赵丽蓉（1928—2000），中国著名评剧表演艺术家、小品表演艺术家。祖籍天津市宝坻县西丘，生于1928年的奉天（沈阳）。父亲赵秉忠是个朴实的农民，祖祖辈辈给地主打工，后携家小闯关东，来到奉天，以理发为生。母亲孟云德也是个朴实本分的农村妇女。赵丽蓉排行最小，母亲给他给了个乳名叫“老爱”，她的童年是在评剧名家芙蓉花主演的复盛剧社戏班里度过的。赵丽蓉和芙蓉花两家有姻亲关系。赵丽蓉的大姐嫁给了芙蓉花的哥哥王顺堂，这样一来，芙蓉花就成了赵丽蓉的

姐姐。

赵丽蓉大概是世界上登台年纪最小的演员了，1929年，刚刚一岁的赵丽蓉就被抱上戏台饰演“彩娃子”了。所谓“彩娃子”就是戏曲演出中的婴儿道具。

在旧社会的戏班子里称彩娃子为“大师哥”。开戏前，道具师傅都要把“彩娃子”从道具箱里‘请’出来，摆放在明显部位。演员，尤其是主要演员，上台之前，都要拜一拜“大师哥”，求得演出的顺当。不少武行演员上场前也会鞠躬礼拜“大师哥”，求得“大师哥”对自己关照一下，翻跟头时别出事故。有时后台人们嬉笑打闹，但从来也没有人敢拿“大师哥”开玩笑的，更没有人敢拿着“大师哥”抛耍的。其实旧社会的戏班子是把“彩娃子”当作神灵来供奉的，这已成为了戏曲艺人的一种精神寄托。赵丽蓉第一次当“彩娃子”是复盛剧社演出《桃花庵》的时候，此后，她经常守在侧幕旁看戏，逐渐喜欢上了评剧，也经常上台扮演小孩子。1935年，赵赵丽蓉随复盛剧社赴上海演出，在《牛郎织女》中扮演牛郎的女儿，坐在筐里，扮演牛郎的花小仙挑着她满台转。后一场，赵丽蓉又“赶场”扮演童子（闪象），十分认真。在《败子回头》中，扮演见客的小孩等。1940年，芙蓉花给12岁的“老爱”改名为赵丽蓉，从此，赵丽蓉这个名字被永远记录在了评剧发展史上，也深深铭刻在了一代代喜爱她的广大观众的心坎上了。

赵丽蓉在评剧里塑造的艺术形象当中给人们印象最为深刻的当属《花为媒》里塑造的阮妈、《刘巧儿》里的李大婶、《杨三姐告状》里的杨母和《小二黑结婚》里的三仙姑。我们接下来主要探讨一下赵丽蓉在《花为媒》和《小二黑结婚》里对阮妈和三仙姑这两个形象的塑造。

一、家喻户晓的“阮妈”

赵丽蓉和新凤霞领衔主演的评剧电影《花为媒》成了几代人记忆中

的经典，尤其是“报花名”一场戏更是脍炙人口，耳熟能详。新凤霞对赵丽蓉的评价很高：“赵丽蓉同志演阮妈，创造了很有经验、热情勤快的媒婆形象。她能说、会道、说媒、跑腿。赵丽蓉演得朴实、风趣而不庸俗。在花园配合五可的动作，起到了红花绿叶的作用。每个动作都很逼真、细腻。赵丽蓉的嗓子并不太亮，可是她会唱，字字清楚，唱得有情，在演报花名一段时，她衬托得非常好。”张五可来到花园，看到“好一派迷人的景”时，俯身蹲下，用手中的扇子拂动花园里的花，赵丽蓉则在旁边一手持绢帕，一手拿烟袋配合着张五可的动作舞蹈，极力使张五可高兴，当张五可说到“百花盛开更添烦闷，待我回去”时，可把阮妈急坏了，她连忙伸手拦住张五可说：“哎，姑娘您刚出来，怎么就要走啊？”然后转生弯腰向后看，念白：“他要是总不来，姑娘可不能等！”然后回身低头，焦急万分地说：“急得我，直出汗，心里头直发冷。”然后眼前一亮，一拍手，终于想到了缓兵之计，高兴地由说到唱：“忽然想起好主意，我请姑娘报花名给我听。”急忙走到五可面前说：“姑娘啊，我想起来了，我听人说过五姑娘会报花名，你得给我报报花名让我听听。”谁知张五可不悦地说：“今天姑娘不高兴。”阮妈连忙解劝：“哎呦，这是怎么了，我说五姑娘啊，您别看我活这么大岁数，它就这一年四季开什么花，我愣不知道！”说到“愣”这个字时，赵丽蓉着重强调，然后顺势把烟袋杆往往前一戳，眼睛一瞪，逗得张五可“噗嗤”一声笑出了声，随之观众也被逗笑了，很是风趣。在张五可报花名时，新凤霞与赵丽蓉有四个姿势亮相极为精彩。两人上下蹲身、左右云手。张五可唱到“出水的荷花亭亭玉立在晚风前”这句，张五可转身拂动扇子，用云手、反手，再要一个腕花将扇子遮住半幅粉面，接着一个蹲身下去，做出同时下面荷花出水的姿态，赵丽蓉配合着亮个高相，接着转身，向前上一步和五可两个人同时用云手做高矮亮相。两个人的配合协调，相互照应，层次清晰，非常漂亮。张五可报完花名唱到“虽然是满园的花好我无心赏，阮妈你带路我要回绣房”时，再次把赵丽蓉吓坏了，因为代替相亲的贾俊英还没有到，她连忙跑半个圆场，张开双

臂把张五可拦住，向后退到花园月亮门口一屁股坐在台阶上说：“姑娘您可得等……”可立刻意识到自己说走嘴了，连忙用手绢捂嘴，张五可却被她的洋相逗乐了，可随即清醒地问：“等？等什么呀？”瞬间，聪明的赵丽蓉就找到圆谎的借口了，她站起来，边用烟袋杆掸身上的土，边说：“会儿！”阮妈“报花名”把整场戏的喜剧幽默性推向了高潮，她一边“东说说，西望望”心不在焉地报花名，一边还要应付匆忙赶来代替相亲的贾俊英。这段戏是五可为阮妈配戏，两位艺术家配合得严谨、和谐、默契，共同成就了这段经典之作。



赵丽蓉在评剧电影《花为媒》中饰演阮妈

二、深入人心的“三仙姑”

赵丽蓉1953年在《小二黑结婚》里塑造的三仙姑这个形象也是深入人心的。评剧《小二黑结婚》是根据赵树理同名小说改编的。抗战时期，山西某边区刘家皎村里有两个特殊人物，一个是凡事看黄历的二诸

葛，一个是装神弄鬼的三仙姑。二诸葛的儿子小二黑是村里的民兵队长，三仙姑的女儿小琴是妇救会积极分子。两人青梅竹马，长大后相爱了。他俩的婚事遭到二诸葛的反对，他查过黄历，认为两人命相不合，好吃懒做的三仙姑则认为二黑家太穷，一心想给小琴找个有钱有势的人家。村主任金旺平日横行乡里，调戏小琴不成怀恨在心，设计陷害小琴和二黑。三仙姑则收了阎匪军官的彩礼，非要小琴嫁给匪军官，小琴宁死不从。区长了解内情后，惩治了作恶多端的金旺，批准二黑和小琴结婚。剧中的三仙姑是一个好逸恶劳，作风不正，极其自私的落后人物形象。她装神弄鬼，更多地是利用这种机会与男人们厮混。当她上了岁数后，也并没有改掉坏习性，又利用女儿小芹的美貌吸引后生到她家里来。她不仅忌妒女儿小芹未来的幸福婚姻，而且还贪财出卖女儿。赵树理通过这个人物形象的塑造深刻地揭示了农村小生产者精神的落后、陈腐，说明实行改革、移风易俗势在必行。这个形象在戏曲行当中属彩旦。“赵丽蓉在导演胡沙的启发下，成功地塑造了这个典型艺术形象。”为了更好地展现三仙姑这个人物的形象，赵丽蓉专门设计了一个照镜子拔头发的动作：她对着镜子欣赏自己的面容，往脸上涂脂抹粉，然后虚拟地揪住一根白发，用手绕了几圈拔了下来，唱道：“脱了毛的凤凰不如鸡……”每演到这里，观众必然喝彩，喜剧效果非常强烈。

除去妇孺皆知的阮妈、李大婶、杨母、三仙姑之外，几十年的评剧生涯，赵丽蓉还塑造了众多性格鲜明的艺术形象，诸如《会计姑娘》里的凤英娘、《凤还巢》中的傻大姐程雪雁、《春香传》中的春香母、《弄假成真》中的小白鞋、《祥林嫂》中的鲁四奶奶、《吹鼓手告状》中的大表姐等角色。她精彩的表演，在评剧发展史上留下了浓墨重彩的一笔。

第五节“雏凤清于老凤声”：新派翘楚谷文月与《杨三姐告状》

说起当今评剧新派中的翘楚就不得不提到谷文月，提到谷文月我们就自然会想到新派名剧《杨三姐告状》。20世纪80年代谷文月在风靡全国的评剧戏曲电影《杨三姐告状》中塑造的那位倔强刚烈、疾恶如仇、机智勇敢、不畏强权为姐姐申冤报仇的杨三娥的艺术形象家喻户晓，妇孺皆知，成了几代人的共同记忆。

谷文月，1945年生于北京，自幼酷爱文艺，尤其痴迷于新凤霞的评剧艺术，常常守在收音机旁聆听新凤霞的评剧唱段，因此学评剧、唱评剧就成了幼小的谷文月的美好愿望。12岁那年，她不顾父母的反对，毅然偷偷报考了北京实验评剧团，实现了自己的愿望。进入剧团后，她先后跟随喜彩文、花玉兰、李忠（艺名小白菜）等老艺术家学习了《三节烈》《打猎回书》《陈三两爬堂》《密建游宫》《丢印》《花为媒》《杜十娘》《白蛇传》《茶瓶计》《御河桥》《王二姐思夫》等评剧传统剧目，经过严格而又扎实的训练，极大地开阔了谷文月的艺术事业，五年后毕业汇演的是新凤霞的代表剧目《花为媒》。1965年，20岁的谷文月作为戏校高才生分配到了中国评剧院，终于来到了她期盼已久的新凤霞的身边，获得了得天独厚的学习机会。在新凤霞的指导帮助下，谷文月很快成熟起来，终于在粉碎“四人帮”后，谷文月如愿以偿，正式拜在了新凤霞的门下，成为了新派传人。此后，她接连主演了新派代表作《祥林嫂》《花为媒》《三看御妹》等剧目，“被观众誉为出色的新派继承人”。谷文月始终秉承老师“学我则生，像我则死”的原则，高标准严格要求自己，坚持既要继承新派，又要创新发展新派，功夫不负有心

人，终于在20世纪80年代的评剧戏曲电影《杨三姐告状》中成功饰演了杨三姐这一艺术形象，被誉为继金开芳、芙蓉花、刘翠霞、白玉霜、新凤霞等前辈大师之后的第四代“杨三姐”。



新派评剧表演艺术家谷文月

一、剧本《杨三姐告状》的前世今生

《杨三姐告状》（又名《枪毙高占英》），是评剧创始人成兆才先生20世纪20年代根据滦县真人真事创编的经典现代题材的剧目，历经近百年，魅力不减，久演不衰，至今仍受广大观众欢迎。中华人民共和国成立后，也就是在1956年，经新凤霞大使提议，中国评剧院开始对《杨三姐告状》进行整理重排，由新凤霞饰演杨三姐、赵丽蓉饰演杨母、季月亭饰演帮审牛成、赵连喜饰演高拐子、喜彩春饰演费氏。为了塑造好杨三姐这一艺术形象，新凤霞亲自前往滦县访问杨三姐。几经挫折，见到了杨氏兄妹，还见到了当年滦县的警长等人。现实中的杨三姐与新凤霞想象中的差距很大，那个当年不畏权势、敢于斗争、为姐姐申冤告状的杨三姐已然变得甘苦瘦小、精神萎靡、十分憔悴。谈及当年告状的情形，兄妹两人都闪烁其词，不愿多谈。据说当年杨三姐胜诉的消息传出，轰动整个滦县，然而受当时“穷死不做贼，冤死不告状”传统观念的影响，杨氏宗族认为杨三娥作为闺阁幼女，走街串巷，打官司告状，不守妇道，加之“卖身告状”等谣言四起，原本订下的亲事遭退，杨三姐曾选择过悬梁自尽，被母亲救下，直到23岁才嫁给了当地的富户薛庆和。新凤霞在回忆录里写道：“访问杨三姐，虽然出乎意料地没有得到什么，但是我看到了生活的另一面：杨三姐这样一个勇敢、坚强、弱小的女子，在一场生死搏斗中，冲破了旧社会的黑暗势力，取得了最后的胜利，但仍没有逃脱那个黑暗的时代给她布下的陷阱。”中华人民共和国成立后，由于富农成分出身，杨三姐境况一直不佳，更不愿对外提及当年告状的情形了。通过对杨兄妹的采访，新凤霞对杨三姐这个人物有了更加深刻的理解。

20世纪50年代中国评剧院对《杨三姐告状》的这次整理改编采取了比较慎重的态度，在内部交流时，主要考虑到尽可能地把前辈评剧艺人的传统表演技巧传承下来，所以完全按照当年的原样演出，改动的主要是剧本结构，在导演和演员们的充分研究下，使得原本结构松散的连台本戏变得矛盾更集中、冲突更尖锐、线索更明晰、演员表演更规范了。比如“高三报信”这场戏就经过了新凤霞和赵丽蓉的重新设计，从而较之

原剧本就更富有表现力了。原来的演出是这样的：杨三姐和母亲念定场诗上场，然后坐在炕上做针线活儿。杨母思念亲人，三姐安慰母亲，继而是高三儿送信，言说杨二姐病重，然后母女探病，基本没有什么动作。经过新凤霞和赵丽蓉的加工设计之后，这场戏马上就脱胎换骨了。高三报信儿之后，杨三姐侧耳一听，然后做出吃惊的表情，进而把椅子搬得近一些，以示关切。当听到母亲要去看二姐时，杨三姐马上欠身离座，抢着跑到高三儿近前急忙追问："怎么《我二姐病重》"然后又自言自语地念叨："昨天还来了，说是孩子得病了，二姐夫打了她……大嫂子……五嫂子……这是怎么回事？"做出满怀疑惑和不解的神情。杨母说："我得去看看呀！"杨三姐紧跟在母亲背后，准备要跟母亲一块去，然后，抢先几步打开箱子，拿起褂子翻身就穿，由于心急，却把扣子扣错了，这几个动作全靠虚拟表演，而且做得心慌手乱，但手脚麻利。杨母则边走边念叨："啊！我为什么心惊肉跳的？不是好兆吧？我二丫头得了病了……"杨三姐在门外催促着说："快走吧！"杨母亲这发现了她："三丫头哇，你忙啥？不叫你去！""我就去！"母亲抓她，她一扭头甩过了辫子，转身要走，杨母抓住三姐向后一拉："三丫头，你忙啥呀？"我怎么不去呀！"然后翻身出门，蹁腿上车，杨母也由高三儿搀扶着上了车，然后高三儿挥动鞭子："驾！！唔……"赶着车下场了。整场戏节奏严谨，冲突集中，母女的手忙脚乱，集中地表现了对亲人的担忧和牵挂，紧张中又不失诙谐。

但是对于一些带有迷信色彩的诸如"城隍庙托梦"等情节还是保留了，这也是本次改编整理的局限性所在。这段戏主要表现杨三姐去城隍庙降香，杨二姐托梦，诉说自己被害经过。城隍庙里的城隍老爷和两个小鬼都是演员扮演的，城隍爷坐在中间，小鬼单腿站在两边椅子上，就和城隍庙里的泥塑一模一样。杨三姐一上场唱着低腔慢步走圆场："三姐凄凉出店房，城隍庙里去降香，大街小巷无人来往，隍庙里去降香。大街小巷无人来往，铺户上锁把贼防……一阵阵阴风吹入人的身，看见了许多受刑的恶鬼魂，我心想找到屈死的二姐。"舞台上打着蓝色的灯

光，阴风凄惨显出恐怖的气氛。

二、评剧电影《杨三姐告状》

改革开放后的1980年9月，中国评剧院决定再次整理重排《杨三姐告状》，并在1982年拍摄成了评剧电影。谷文月饰演杨三姐，评剧老艺术家，新凤霞大师的黄金搭档赵丽蓉饰演杨母，就是这个评剧电影，使得谷文月的名字传遍大江南北，杨三姐的形象家喻户晓。

20世纪80年代的改编整理较之以前有了很大的变化，艺术水平也有了更大的提升。删除了原来剧本中的迷信成分的情节，进一步规范了剧本的语言和演员的动作，使得剧中人物更为鲜明也更合理化了。比如在对杨厅长这一形象的塑造方面，更加突出其沽名钓誉的一面。毋庸置疑，在吏治黑暗的旧社会，杨三姐能够胜诉完全是利用了当时官场中尔虞我斗的矛盾。周律师之所以给杨氏兄妹写呈状引荐给徐律师，支持他们到天津上告，就是因为“牛成受贿千元，一毛不拔”，为的是让牛成知道“我辈不可欺也”。徐律师领会了老朋友周律师的用意后，才通过“走私的”带领杨三姐去见杨厅长。杨厅长为了这“一举三得的好事”才管了这个案子。真相大白，枪毙高占英，合影留念时他说的“新官上任三把火，以后缺德我有话说”，恰恰是对他沽名钓誉这一形象的最佳注释。

谷文月在这出戏里塑造的杨三姐是空前成功的，诚可谓“雏凤清于老凤声”。我们举几个例子略做分析。



谷文月与赵丽蓉主演的评剧电影《杨三姐告状》

吊孝哭灵

“哭灵”一场戏堪称佳作，谷文月与老艺术家赵丽蓉的配合可谓是相得益彰，珠联璧合。赵丽蓉的一句“可说是我那没有见着面的、叫不应的、短命鬼儿的丫头哇”，大悲调即刻把观众带入了凄凉哀痛的灵堂现场，过门接着唱“哭一声二丫头你的寿命儿短啊！”，“从小时你跟妈妈可没有享过一天福啊，你替我做的那些个活计为了些个难啊，你一十九岁就把门子过，你那好婆家，不愁你的吃，也不少你的穿，也是我那二丫头你寿命而短哪……你死一身，只顾了你呀……”如泣如诉、如唱似说，感人至深。她充分借鉴学习了华北尤其是冀东一带民间妇女哭灵的语言、语气、语调和动作，同时又做得不瘟不火，恰到好处，进行了艺术加工和提纯，源自生活又高于生活。“我那回不来的二姐姐啊……啊……啊啊啊……”

谷文月在“哭灵”时捶胸顿足，声泪俱下，似断时续把姐妹之情表现得淋漓尽致。这段戏的难点在于不仅要表现出伤心之情，更要塑造杨三姐的艺术形象。很多演员在表现悲伤这种心情是表现得很激烈，很“火爆”，痛哭流涕，却失去了对艺术形象的塑造，失去了艺术的美。谷文月的分寸拿捏的则恰到好处，她的这段唱层次清晰，有对姐姐死得不明不白的疑惑，她唱道“姐姐你在棺木以里答应我一件事啊，跟妹妹诉一诉你得病的根缘”，接着回忆往事，诉说姐妹之情，直至唱到“隔着木板

啊如隔着万重山哪，哭姐姐哭得我声嘶气短”情绪发展到了高潮。“哭灵”这段戏在民间极为流行，尤其是华北一带民间发丧出殡时此段为必点必唱内容，可以说有着深厚的民间基础。



谷文月与赵丽蓉主演评剧电影《杨三姐告状•哭灵》

报信吵家

首先看“报信吵家”一场戏。高占英为刁买人心，虚情假意携带礼物去探望杨母，杨三姐一看是高占英，狠狠地把门关上，叫道：“妈，来人了！”善良忠厚的杨母一看是姑爷大老远地前来看自己，很是欢迎，杨三姐却冷冷不理不睬，将一张椅子重重地放在台口，自己盘腿坐下。当杨母打算炒俩鸡蛋烫壶酒招待高占英时，杨三姐猛地站起来，一把拉住母亲衣服，动作很是麻利决绝。当高占英虚情假意：“岳母哇，我给您老道喜来了。”坐在一旁的杨三姐立马搭腔：“我们家愁有千万，喜从何来呀？”当高占英不无挑逗地说：“她三姨，给你再续一个二姐姐，不是一喜吗？”杨三娥立马反驳道：“慢说你续一个，你就是续上十个八个的也比不上我那一奶同胞的亲姐姐好哇！”高占英说：“好倒是好啊，可是她已经死了，你不是看不见了吗？”当杨三姐说“要从你们老高家坟里扒出来看！”时，双方矛盾激化到了顶点，杨三姐突然大转身，甩开胸前的辫子，手指高占英，眼盯住他，拍着自己的胸脯骂道：“高小六！我把你这拉青屎的溺小子！你看你三姑奶奶的。”说着蹿上了炕，伸手掀翻了桌子上的酒菜，纵身跳下来，没等高占英反应过来，杨三姐跳起

脚来薅高占英的头发，就地转圈，高占英要跑，杨三姐转就追，配合着乐队乱槌的锣经，高占英落荒而逃……杨母见状又气又疼，要把女婿追回来，被三姐一拉坐在地上，一手指着叫："他二姐夫你回来……"一手按着地坐着，向前追赶。杨三姐把母亲扶起搀在椅子边上一按："你坐下吧！"唱道："两眼不住泪滴答，开言叫了声糊涂的妈！我那二姐姐非病死，分明被他们高家杀。"接着碰板唱"楼上楼"一大段，唱得气势磅礴，高亢激昂。谷文月在这场戏里把杨三姐的满腔郁闷激愤，全部爆发出来来，和高占英对话由慢到快，由忍着气到最终爆发，越来越紧，步步高升，最终达到高潮。观众看得既过瘾又解气！

杨氏兄妹闯堂

杨三姐兄妹二次闯堂告状也是全剧中的一大亮点。尤其是杨国恩被押，杨三姐被赶下堂去的一大段唱："一见哥哥上锁条呀……"这句唱高腔，然后提音低回婉转接着唱哭板悲调："心中好似扎钢刀，好一似凉水浇头我这怀中把冰抱，又好似泥塑啊与木雕，好一似一只伤弓的鸟，扑簌簌一腔泪水就往下抛哎哎哎哎……"情绪越发激动，眼泪不住流下来，当唱到"非但是姐姐的仇我未报了，反把哥哥押监牢，眼望着大堂口……捶胸跺脚啊"的时候，谷文月将双脚平起一跺，用脚跟使劲砸台板，将整个剧情掀起了一个高潮。

天津上告

天津上告去见杨厅长是杨三姐形象塑造得高潮部分。谷文月在这段戏集中展示了杨三姐疾恶如仇、机智勇敢的性格特征。当杨厅长说完"大舅爷，你真是瞎糟改，这中华民族七八年倒了霉了，年年打仗，天天死人，她姐姐死了，算嘛？埋了得了，你把她弄到我这，这不给我找麻烦吗？"这句话时，杨三姐当即接过话茬说道："厅长，你这话不对！"当杨厅长让杨三姐说的时候，她不卑不亢，从容唱道："尊厅长休要怒气发，容我三娥把话答，说什么中华民国七八载，年年战乱把人

伤，这本是国家的大事我不懂，我却知杀人偿命千古一理是王法，我的姐姐安善良民一女子，可怜他无辜地被人杀。”她边唱便察言观色，发现杨厅长认真听她讲诉时，马上又走近前一步接着唱：“民女我舍生忘死把官司打，您怎知杀人凶犯出在富豪人家，村也不敢管哪，县也不敢拿，他的手眼通天财势大，买通了赃官把我欺压。”此时杨三姐的情绪开始紧张激动，语速变快，陈诉告状经过：“头堂官司被摔下，二堂把我的哥哥押；三一堂怀揣剪刀拼一死，赃官才把那传票发；四一堂高家父子全到案，他逼我了案来画押。”杨厅长转过身来，侧耳细听，杨三姐见到杨厅长有同情之意时，连忙抓紧时机使用激将法，接着唱：“我万般出在无其奈，到天津专程拜见您老人家，我见您耳不聋，眼不花，威名高，权势大，为什么拿着人命当笑话。您容那杀人害命贪赃枉法就在您的眼皮下，人说您湛湛青天是睁眼瞎！”这下果然见效，把这位杨厅长激住了，杨三姐马上口风一转，又开始奉承他：“您若是沉冤雪，状准下，人夸您惩贪官、除恶霸，威正国法，不愧是公正廉明、铁面无私，胜似那包公三口铡！”最终赢得了杨厅长的夸赞。其实这段表演的难度也很不小，既要有层次感，把人物的情绪变化表现出来，又要照顾到与杨厅长情绪的配合，尤其是在奉承杨厅长那几句时应格外注意分寸的把握：“要表演得聪明冷静不能过火儿，戏做过头了就会显得杨三姐很坏，有损于她的形象。”谷文月这段表现得层次非常鲜明，看到厅长不住点头时，谷文月充分利用眼睛传神向观众交代得恰到好处，正因如此，谷文月这段脍炙人口“见厅长”才成为了新派评剧的经典唱段，唱红了大江南北，唱遍了街头巷陌。

现实中的杨三姐

当年演出时，剧院领导把正在北京看病的杨三姐的原型杨国华请到了剧院，这是老人几十年来第一次接触戏剧界，并且破天荒地走进大剧场，完整地观赏了根据自己告状经历创编的评剧现代戏。当老人看到戏台上的二姐抱着孩子出场时，两行热泪止不住地流淌。她对陪着她看戏

的人们说："跟俺二姐年轻时一个样。看见自己的亲人了，我咋不哭呢！"看完戏，演员们把老太太请到后台，谷文月问她，我演得像吗？老人家笑着说："你，你演得真像。如同当年的事又回到我的眼前，我心里真有说不出的滋味。"



赵丽蓉、谷文月与现实中的杨三姐在一起

当然了，除去《杨三姐告状》中的杨三姐以外，谷文月在《三看御妹》中塑造的刘金定、《花为媒》里塑造的张五可等艺术形象也都是深入人心的。如今，年逾古稀的谷文月宝刀不老，还在为评剧艺术的发展传承贡献着自己的力量。

参考文献

1.（汉）许慎：《说文解字》，中华书局1999年版。

2.[英]爱德华•泰勒：《原始文化》，连树声译，上海文艺出版1992年版。

3.[美]杜赞奇：《文化、权力和国家——1900—1942年的华北农村》，王福明译，江苏人民出版社1994年版。

4.费孝通：《乡土中国》，北京大学出版社2012年版。

5.赵伯陶：《市井文化与市民心态》，湖北教育出版社1996年版。

6.叶君：《乡土•农村•家园•荒野》，中国社会科学出版社2007年版。

7.成兆才：《成兆才全集》（全四卷），花山文艺出版社1994年版。

8.党圣元，夏静：《中国古代文论读本》，北京大学出版社2017年版。

9.（清）曹雪芹：《红楼梦》，人民文学出版社1982年版。

10.鲁迅：《鲁迅小说全集》，北京燕山出版社2011年版。

11.河北省地方志编纂委员会：《河北省志》（第88卷•民俗志），

河北人民出版社2013年版。

12.费孝通，吴晗等：《皇权与绅权》，岳麓书社2012年版。

13.余秋雨：《中国戏剧史》，安徽文艺出版社2014年版。

14.赵伯陶：《市井文化与市民心态》，湖北教育出版社1996年版。

15.蒋和宝，俞家栋：《市井文化》，中国经济出版社1995年版。

16.张慧，曹其敏：《小白玉霜传》，中国戏剧出版社1998年版。

17.新凤霞：《美在天真——新凤霞自述》，山东画报出版社2018年版。

18.河北省昌黎县县志编纂委员会，中国科学院语言研究所合编：《昌黎方言志》，上海教育出版社1984年版。

19.王乃和：《成兆才与评剧》，文化艺术出版社1984年版。

20.周贻白：《中国戏剧史长编》（一），上海书店出版社2007年版。

21.政协滦南县委员会：《中国评剧之根》，北京作家出版社2006年版。

22.秦华生：《中国评剧发展史》，旅游教育出版社2008年版。

23.傅惜华：《曲艺论丛》，上海文艺联合出版社1953年版。

24.政协滦南县委员会：《中国评剧之根》，北京作家出版社2005年版。

25.赵瑞军：《滦南文物古迹寻踪》，中国文联出版社2004年版。

26.[日]青木正儿：《中国近代戏曲史》，作家出版社1958年版。

27.丁世良，赵放：《中国地方志民俗资料汇编》（华北卷），书目文献出版社1989年版。

28.胡沙：《评剧新史略》，中国戏剧出版社2005年版。

29.中国人民政治协商会议天津市宝坻县委员会文史资料研究委员会编：《宝坻文史资料》第6辑，《评剧专辑》（内部资料），1993年。

30.余秋雨：《笛声何处》，古吴轩出版社2004年版。

31.王学泰：《撂地儿的源流与演变》，方继孝：《撂地儿•序》，生活《读书》新知三联出版社2017年版。

32.中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志》（天津卷），文化艺术出版社1990年版。

33.王林：《评戏在天津发展简史》，天津人民出版社1991年版。

34.中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志》（辽宁卷），中国ISBN中心1994年版。

35.郭启宏：《白玉霜之死》，浙江文艺出版社1987年版。

36.贾志刚主编：《中国近代戏曲史》（中），文化艺术出版社2011年版。

37.《马克思恩格斯选集》（第一卷），人民出版社1995年版。

38.周利成，周雅男：《天津老戏园》，天津人民出版社2005年版。

39.吴雅山：《当代北京评剧史话》，当代中国出版社2014年版。

40.韩晓莉：《被改造的民间戏曲——以20世纪山西秧歌小戏为中心的社会史考察》，北京大学出版社2012年版。

41.杜盛兰：《成兆才传》，人民美术出版社2009年版。

42.新凤霞：《新凤霞回忆录》，人民文学出版社2016年版。

43.刘铁梁：《中国民俗文化志》（北京•通州卷），北京出版社2016年版。

44.张宝明，王中江：《回眸•新青年》（语言文字卷），河南文艺出版社1998年版。

45.梅兰芳：《梅兰芳回忆录》（上），东方出版社2013年版。

46.高有鹏：《庙会与中国文化》，人民出版社2008年版。

47.赵世瑜：《狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会》，北京大学出版社2017年版。

48.陶立璠：《民俗学》，学苑出版社2003年版。

49.[德]恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局译，人民出版社1972年版。

50.（清）李渔：《闲情偶寄》，光明日报出版社2014年版。

51.张平，文华：《评剧明星》，春风文艺出版社1985年版。

52.刘祯：《戏曲学论》，学苑出版社2013年版。

53.王颖：《冀东评剧与近代社会》，河北师范大学硕士学位论文，2010年。

54.李萃娟：《从评剧的起源和发展中分析近代冀东人的思想观念》，陕西师范大学硕士学位论文，2011年5月。

55.时光，韩长存：《评剧渊源形成与发展概述》，陈克，韩长存，罗深主编：《唐山戏曲资料汇编》（卷二），唐山市艺术研究所2012年版。

56.陈钧：《莲花落秧歌戏是评剧的源头》，《戏曲研究》第79辑。

57.王昌言：《（从马寡妇开店）中学到的》，王乃和编：《成兆才研究资料》，中国文联出版社1989年版。

58.《新凤霞：演员离开舞台，就是鱼儿离开水》，《南方人物周刊》，2017年8月8日。

59.陈凯：《清末天津的禁戏风波》，《光明网》，2017年11月29日。

60.刘万江：《评苑忆往》（三），《天津日报•周末文丛》，2018年9月21日。

后 记

《评剧与乡土市井文化》终于完稿了，当敲下最后一个标点的瞬间，颇觉释然。此刻，书房窗外，淮军公所文物修缮工作依然紧张有序地进行，机器的轰鸣混杂着街头商贩的叫卖、机动车的往来穿梭连同小区外孩童的追逐嬉闹共同构成了市井的喧嚣。然而，此刻的我，思绪却回到了乡土记忆中的童年……

我是十足的戏迷与书迷，评剧、梆子、老调、京剧、豫剧、黄梅戏、越剧……听得我如醉如狂；评书、西河大鼓、铁片大鼓、乐亭大鼓……令我废寝忘食。逻辑上讲，我是由书迷而戏迷的。母亲是我成为书迷的启蒙者。5岁时，在一个平常不过的午饭餐桌前，母亲的“牡丹牌”收音机正在播放田连元先生的《水浒传》——“武松血溅鸳鸯楼”，一下子吸引了我，由此，《杨家将》《呼家将》《岳飞传》《隋唐演义》……一发而不可收。父亲是我成为戏迷的引路人。三年级的我，脑子里已经装了不少民间故事。父亲新买的录音机里播放的评剧《秦香莲》，让我又认识了戏曲里的包青天，从此戏曲闯入了我的世界，由评剧而梆子、由《秦香莲》而《辕门斩子》，我是来者不拒。记忆中，儿时积攒的零花钱几乎全都用来买了戏曲录音带和光盘，那时的我就想：将来要为评书、戏曲做点什么。

攻读文科专业是我坚定的信念，因为似乎这更接近我钟爱的戏曲与评书艺术。本科、硕士阶段的学位论文全部选取传统戏曲方向，而且均

被评为了优秀学位论文，这给予我很大鼓舞。2013年，我有幸认识了时任中国艺术研究院戏曲研究所所长的刘祯研究员，顿时让我更明确了方向。刘祯先生的主要研究方向为戏曲史论、民间戏曲和祭祀戏曲，这正是我的兴趣点所在，我几乎一口气通读了先生的所有学术著作，这无疑为我从事地方戏曲的研究打下了坚实的理论基础。2018年10月，刘祯先生问我是否有意参与“中国戏曲艺术与地方文化”丛书中评剧的撰写工作，当时的我不自量力，欣然领命。因为我觉得这是自己学术训练的绝佳机会，况且又能真的为我喜欢的戏曲做些事情了！时间紧，任务急，我还要快马加鞭。怎奈学校的教学任务、北师大的进修、家庭的琐事再加上博士研究生的备考，书稿常常在夹缝中向前推进。

书稿的撰写得到了许多师长的鼓励与支持：感谢我的硕士生导师常彬教授，是先生将我引入学术研究的殿堂，先生严谨的治学精神时刻鞭策、警醒着我的学术良知；感谢刘玉凯教授、傅林老师，两位先生在我书稿撰写过程中提出了许多宝贵的建议。

书稿的撰写还得到我的妻子韩燕女士的大力协助。她不但要承担繁重的家务，还为我书稿撰写提出参考建议、陪我进行田野调查、编校书稿。值得提及的是我5岁的儿子焦梓垚也参与到了其中。孩子陪我到唐山市、滦南县、北京等地进行田野调查，拍摄影像，书中选用的照片就有他的拍摄。

学力有限，时间仓促，疏漏谬误之处在所难免，还请方家批评指正。书稿的完成也算是我向刘祯研究员交出的一份答卷，不知能否及格？然而不管如何，我总算竭尽全力为我钟爱的评剧艺术做了点事情，想到此，还算是稍觉宽慰的。

2019年5月

于保定淮军公所小区



中国戏曲艺术与地方文化丛书 主编 刘祯

川剧与巴蜀民俗

杜建华 王纯飞 曾涛月 余天钜 著

江苏人民出版社

版权信息

书名：川剧与巴蜀民俗

作者：杜建华

出版社：江苏人民出版社

出版时间：2020-04-01

ISBN：97872141814972

目录

总序

中国戏曲具有悠久的历史、独特的魅力和深厚的群众基础，是表现和传承中华优秀传统文化的重要载体。近年来，习近平总书记把弘扬优秀传统文化提到一个新的高度。2015年7月国务院印发了《关于支持戏曲传承发展的若干政策》，强调“坚持扬弃继承、转化创新，保护、传承与发展并重，更好地发挥戏曲艺术在建设中华民族精神家园中的独特作用”。戏曲的传承、保护与发展是一项系统工程，是现在和未来包括“十三五”期间文化发展的重要内容。中国戏曲是极具魅力的表演艺术，这种魅力在于它与观众的密切性，遂多须臾难舍之情；这种魅力还表现为中国戏曲所具有的生命力，古希腊、古罗马戏剧仅存斑驳风蚀的剧场残石断壁，古印度梵剧也遗响难觅，世界三大古老戏剧文化中，只有中国戏曲顽强地活在舞台上，活在观众中，这才是真正的艺术，穿越时空而魅力不减。中国戏曲有它的发展规律，繁衍滋长、起落更迭、此消彼长、雅俗交替，终至花部乱弹，各地方戏剧种遍地开花，浸入社会的每个角落、每处细胞，荷载着文化思想和道德教化的使命担当。

“百花齐放”使戏曲获得新生，进入21世纪以来的非遗保护和对弘扬优秀传统文化的倡导，使得作为非遗保护对象的戏曲再次启航，不断丰富百姓的精神生活，回归民间民俗，体现传统的厚重与隽永，承载现实的使命和责任。据原国家文化部2017年12月26日全国地方戏曲剧种普查数据，截至2015年8月31日，全国共有348个剧种。这个统计数字令人振奋，是2001年5月18日昆曲艺术被列入联合国教科文组织非遗代表作以

来，特别是国家启动和实施非物质文化遗产保护措施的一个重要指标。

“中国戏曲艺术与地方文化”丛书的策划和编撰，正是基于这样一种深邃和广大的背景，是贯彻和落实上述国家目标而做的尝试和努力。本丛书以体现戏曲的地方性、民间性为宗旨，以颇具特色的地方戏为切入点，找到它与传统文化、地方文化、民俗文化、宗教文化之间历史联系的最佳透视角度，在突出戏曲艺术地方色彩的同时，挖掘、展示它与传统文化、地方文化的历史渊源和精神内涵，让人们真正了解、认识非物质文化遗产——戏曲的历史形态和现实生态面貌，从而更具体、直观和深刻地认知我们的传统文化和地方文化，并关注传统戏曲向现代戏曲的文化转型，着眼社会和学界共同关注的问题，力求从不同的角度，全面、系统地反映地方戏曲剧种和地方文化的不解之缘和最新研究理念。

有别于以往专注于对戏曲本体的研究，该丛书的视角是文化。我们知道，每个剧种有其鲜明的地域特色，它的孕育和形成是地方文化和艺术交流融合的产物，是历史的凝结，是地方艺术，也是地方文化，是地方文化活态的一张名片，因而极具历史价值、文化价值和艺术价值。文化视角可以让我们从一个更为广阔和深刻的维度，去剖析、认识和理解戏曲剧种和戏曲艺术。考虑到以往人们对小剧种和民间戏剧的忽略，以及它们在非物质文化遗产中的价值和意义，我们在挖掘大剧种有特色选项的同时，对小剧种和民间戏剧给予了更多关注。

本丛书主要的着眼点和期待实现的创新性体现为：

一、确立和回归戏曲的文化属性。戏曲是艺术，更是一种文化，是地方文化哺育、滋养和催生了戏曲剧种的形成与发展。以前人们的研究，多关注它的艺术特性，这固然是戏曲的重点和本体，但缺乏对剧种整体的文化认识。戏曲剧种在走向精致化的同时，也走向了狭隘。对于地方剧种，文化是其第一属性，本丛书的视角就是恢复和重建对戏曲这一根本属性的理解。

二、真正认识戏曲的民间本质。戏曲是一种舞台艺术，也是一种大众艺术，是这两种艺术的叠加。在非遗保护之前，我们更看重前者、强化前者，这造成戏曲发展某种程度的舍本逐末，远离民间，远离观众，致使戏曲危机不断。而无疑，民间才是哺育戏曲的沃土。

三、剧种之别，不仅是艺术的、表演风格流派和音乐方言的，更是文化的，尤其是地方文化。地方文化对于剧种的形成和剧种风格特色的确立，具有深层的、精神性指标价值，对戏曲和剧种的文化读解，会有一种比较全面、系统的文化生态视野和宏观把握。

四、一个剧种与地方文化的关系不是单一的，而是复合多元的。但无疑，属地文化与此剧种的关系最具代表性，应该以属地文化为论述主体，兼涉其他文化，客观反映其与该剧种的关系，而非选择性地有意拔高或贬抑，应该是该剧种与属地文化及其他文化的共生共融。

本丛书力图兼顾学术与通俗、戏曲与文化、历史与现状、民间与文人、专业与普及，作者均为在该剧种领域有专业研究成果的学者，以青年学者为主。他们思想活跃，学术功底扎实，既有丰厚的文献基础，又有专业精神和开阔的文化视野，依托学术研究之基础，深入浅出，雅俗共赏，旨在为国内外读者奉上一套较为全面反映中国戏曲剧种和地方文化精神内涵的高质量文化丛书，架起一座非专业人士、普通读者走向戏曲艺术的"津梁"。

刘　祯

2018年7月于北京

绪论

川剧是中国戏曲与巴蜀文化融合发展的产物，是在巴蜀文化土壤中形成、发展的多声腔地方戏曲剧种。清代中后期至民国年间，川剧在四川蓬勃发展，进而遍布祖国西南地区，与四川毗邻的贵州、云南以及湖南、湖北、西藏与四川结合地带，都曾经是川剧的流行区域。

川剧是以高腔为主体，融会了昆腔、皮黄、梆子、灯调等腔调的多声腔剧种，尤其以川剧高腔帮、打、唱相结合的自成一格的音乐结构形式为中国戏曲界所称道，在全国三百多个地方剧种中独树一帜，因此川剧又被誉为中国戏曲的缩影。地方戏曲是形成于民间的艺术，其形成过程中有一个明显的特点，即相互借鉴、吸收与融合发展。戏班艺人为了生存之需，在流动演出过程中会主动去学习、掌握更多的剧目和技艺，壮大自己的肌体。一种声腔、一种地方小调、一种器乐演奏形式，只要能够丰富自己的表演、有利于戏班的发展，往往都会被吸收到自己的演出之中。由此形成中国地方戏曲剧种中的普遍现象，不论高腔还是梆子、皮黄剧种，都存在着以一种声腔为主的前提下，同时保留一些其他声腔曲调的状况，一个剧种的戏班艺人通常也会演唱另一剧种的一些腔调剧目。比如类似《小放牛》《补缸》这样的剧目，京剧、川剧、秦腔、黄梅戏及各个地方剧种都可以演出。川剧声腔的独特性在于，它拥有昆腔、高腔、胡琴、弹戏和灯调等五大声腔，较为完整系统地保留了高腔、梆子、皮黄声腔各自的音乐形式，同时也保留着各自声腔的剧目体系。也就是说，川剧所有的两千多个传统剧目，大都是分别以昆腔、

高腔、胡琴、弹戏声腔演唱的，很少有两种以上声腔相互混唱的情况。而将五种声腔融于同一剧种的正是高腔锣鼓。加之高腔剧目（含由昆腔转化为高腔的剧目）数量最多，因此在川剧五大声腔中，高腔始终占据着主导地位。将从不同时期、四面八方流入四川的五大声腔体系各自传承且熔铸于同一剧种之中，而且以川剧之名独据四川，这在中国戏曲史上无疑是一个特殊的戏曲剧种存在现象。这一现象的形成，与四川历史上由“湖广填四川”而带来的“五方杂处”的人文风俗有着密不可分的联系。

在三百多年的历史发展进程中，川剧也经历了兴旺与式微、繁荣与衰落的几起几落，其中原因是多方面的。但是一个不可忽视的重要因素，就是川剧与民俗的相互依存关系是紧密还是疏离。在没有出现专业剧场之前，大量的民间戏班并不是依靠剧场卖票演出来维持生计的，其主要的生存方式是通过岁时年节、行业帮会庆典、宗教忌日、大户人家的生辰寿诞、民众红白喜事等民俗节庆活动期间，以定价包戏的方式聘请戏班演出，这是维持戏班生计的重要经济来源和运营方式。

清末民初，川剧逐渐走进剧场，在大中城市中出现了专营戏曲演出的茶园、戏楼式剧场等，一些大戏班如成都的三庆会剧社等开始驻场演出，以卖票收入维持戏班生存。但是，大多数民间班社仍然是在民间流动演出，依靠社会上终年不断的庙会神戏、行会庆典、民间红白喜事来维持运营。正如川剧《易胆大》中的唱词“跑不完的码头，演不完的场口”，广大的民间戏班就是在不停流动中谋求生活出路。当然，在社会稳定、经济繁荣、民俗节日活动丰裕时期，通常也是川剧班社生存发展的良好时期。比如旧时资阳县年复一年盛大的城隍庙会，就直接推动了资阳河川剧艺术的发展；蜀中乡村在春节、元宵期间观灯赏戏之习俗，为各地民间灯戏（花灯）演出的普及和繁荣提供了良好的生态环境。反之，每逢战乱或自然灾害，人口凋零，经济凋敝，庙会和行业庆典活动减少，剧场售票也受到影响，班社因生存艰难而解体，必然是川剧艺术的衰落时期。

在新中国建立之初的20世纪五六十年代，川剧进入了一个全新的发展时期，在大中城市、县城中，剧团普遍实行售票演出。此外，上山下乡、巡回演出也是各级剧团尤其是基层剧团的主要演出方式。丰富的年节活动、庆典会月乃至各种政府宣传活动，都离不开川剧的参与和助兴。这些民俗节庆活动的开展，也为川剧提供了广阔的生存空间，为戏班、剧团带来了多方面的经济收入。总之，社会政治、经济的变革必然对同时代的民俗风尚形成重大影响，而川剧的繁荣与衰落始终是与社会民俗紧密联系在一起的。因此，从民俗学、社会学的角度来考察川剧艺术与社会风尚、民众心理的关系，认识社会民俗对戏曲发展进程中的制约与促进作用，研究川剧艺术特征与发生发展的规律，也是探索新时代戏曲发展道路的一条重要路径。

本书以历史唯物主义和辩证唯物主义思想为指导，运用田野调查、文献归纳、戏曲学、民俗学的研究方法，通过对三百年来川剧艺术的多方面功能与巴蜀社会风俗的交互关系及其发展，以及由此衍生出来的一系列戏曲民俗现象的梳理，尝试在戏曲学与民俗学科的交汇区域进行一些规律性探索与研究，这正是本书撰写的宗旨和目的。

民俗学是一门涉及面十分广阔的人类社会学科，而戏曲艺术则是对社会、历史、政治、文化和人的观念、情感关系的艺术反映。本书所论述的川剧与巴蜀民俗的关系，主要着眼于四个方面：其一，巴蜀民俗对川剧形成发展所产生的影响及其二者互为依存的特殊关系；其二，作为戏曲艺术载体的川剧班社、团体、玩友、戏院在其衍化发展过程中约定俗成的行业规范及其祭祀习俗；其三，川剧对巴蜀社会民俗事像和社会风情的艺术表达和舞台呈现；其四，川剧与传统儒、释、道思想及其民间信仰、巫祀活动的结合而形成的祭祀戏剧与祭祀活动。尽管川剧舞台上呈现的巴蜀民俗不能等同于现实社会的民风民俗，但是，从艺术反映论的角度来看，经过艺术加工提炼的人生礼仪、生活习俗、民众习性往往更为精炼、更为典型，通过川剧舞台上呈现出的这一幕幕乡土气息浓

郁、色彩绚丽斑斓的巴蜀风情画卷，不仅可以让现场观众一饱眼福，也可以让更多的读者和研究者从另一视角共享这文化蕴涵丰厚的艺术资源。

本书共分十章，从民俗学和戏曲学的不同维度着眼，考察川剧艺术与社会民俗活动互为依存、彼此促进的关系。第一、二章简述川剧的历史沿革和艺术特点，探讨川剧发展与四川特定节庆习俗、人文社会环境的独特关系。第三、四两章分别从川剧班社的行业规制和观演习俗两方面展开，系统梳理巴蜀民俗对川剧自身体制、机制形成的作用和影响。在川剧丰富多彩的剧目体系中，目连戏是集宗教祭祀、民风民俗于一体，全面系统展示人生礼仪习俗及民俗宗教事像的传统大型祭祀戏剧，因此本书专门以第五、六两章的篇幅，较为全面地介绍解析川剧“搬目连”过程中之宗教祭祀、表演形式与演出规制习俗，希望能够对愿意了解这一独特祭祀戏剧的读者有所帮助。饮食习俗是巴蜀习俗中一个重要的构成方面，“饮食男女”历来是民俗研究中的重要话题，因此本书在第七章分别从川菜与川剧、乡村筵席、祭礼习俗、酒令习俗等方面进行了专门介绍。作为人生重要礼仪过程的婚丧嫁娶仪式，是川剧参与其中最深入、表现最充分且多姿多彩的重要构成部分，因此本书专门以两章的篇幅分别进行归纳探究。木偶艺术具有比川剧艺术更悠久的历史，杖头木偶、提线木偶等各种形式的木偶艺术在巴蜀大地上演绎了近两千年。在相当长的历史时期内，四川的木偶戏也是以川剧声腔演唱，同样演出目连大戏，参与民俗性庆典及祭祀活动，与四川的民间祭祀活动共生共存，延续至今，形成了色彩斑斓的巴蜀傩祭戏剧文化现象，是民俗学、人类学、宗教学、戏剧学研究中值得深入开掘的文化遗存现象。因此，本书也将四川木偶戏与民俗活动的相关内容在第十章作了提要性的分类分析。

四川灯戏与川剧的关系是戏曲学界存在不同学术观点的一个话题。本书着眼于其实际存在状况，即承认四川灯戏是一个独立存在的戏曲剧种，而其被融入川剧后，又成为川剧的一种声腔，对于这一具有双重剧

种属性的四川灯调艺术，本书也将其纳入川剧范畴一并讨论。

对于作者而言，本书的写作过程也是一次学习探索的过程。由于自身知识体系构成的不足，不论对于民俗学还是戏曲学的学科认知程度尚有较大距离。因此，本书所设计的框架结构、涉及内容的范围及深度，往往囿于知识局限而有所欠缺，如有谬误之处，期望各位学人、读者不吝指教。

第一章　川剧与巴蜀民俗的共生发展

四川盆地位于中国西南腹地，古称巴蜀，素有“天府之国”之美誉。巴蜀文化源远流长，早在三千年前便出现了具有高度冶炼技术的古蜀王朝，三星堆遗址和成都金沙遗址的考古发现，证明了巴蜀文化的久远与深厚。在成都西郊发现的金沙遗址中，出现了良渚文化及中原文化的礼器玉琮、玉璧等，可见，那时的巴蜀先民与中原文化已开始交流并相互影响。《华阳国志•巴志》记载：“周武王伐纣，实得巴蜀之师，著乎尚书。巴师勇锐，歌舞以凌殷人前徙倒戈。故世称之曰‘武王伐纣，前歌后舞也’。”这种源于四川阆中渝水之滨的巴渝舞世代相习，流传至今。有汉一代，百戏盛行。所谓“百戏”，是古代乐舞及各种技艺之总称，如角抵戏、器乐演奏及吞刀、吐火、扛鼎、绳索、叠案、舞剑、掷瓶等。四川省各地出土的大量汉砖、说唱俑、泥制戏楼等，无不证实了当时蜀中为百戏盛行之地。这些都为后来巴蜀戏剧的发展提供了文化土壤。在后世川剧目连戏的演出中，这种杂技、歌舞、舞蹈、吐火、百技荟萃的演出风貌仍有传承和保留。



四川出土汉代抚琴俑

第一节 巴蜀戏剧历史溯源

据《三国志•蜀书》载，刘备入蜀后，为了调解许慈与胡潜两位身为博士官员“更相克伐”的矛盾，在群僚大会上，“使倡家假为二子之容，效其讼阋之状，酒酣乐作，以为嬉戏，初以辞义相难，终以刀杖相屈，用感切之”。以此讽喻二人，戒勉群僚。这里记载的“倡家”的表演，展示了二人由争吵到打斗的全过程，既有动作、道白还有道具。任二北先生认为这可以说是刘备导演的一出话剧，它是继优孟扮演孙叔敖之后出现的又一次由演员扮演官员的戏剧表演。这一记载，在巴蜀戏剧史上具有重要的学术意义。杂剧这一中国戏曲史上具有完整意义的戏剧形式，于唐代已经在蜀中出现，参军戏、傀儡戏、杂剧在成都演出频繁，蔚然成风，且演员技艺高超，布景装置精良。不仅在官府、宫廷宴饮中常有戏剧表演，寻常百姓也常常可以观赏戏剧演出。在目前查阅到的各种文献典籍中，关于唐代及五代时蜀中杂剧演出、戏班演员和演出剧目的记载远远超过了其他任何省、市或地区，对此，我国著名戏曲研究专家任半塘先生评价曰“蜀戏冠天下”。

据《全唐文》记载，唐文宗太和三年（829），南诏攻入成都，沿途掳掠抢夺，致使土地荒芜，人烟绝迹。其时传言至京城，说五万余人被驱掠到云南，多为能工巧匠或乐舞歌妓。战乱平息后，朝廷命官李德裕出任四川，派员专程到南诏查办核实被掳人员事宜。南诏归还了被掳百姓及能工巧匠九千人，其中“成都、华阳两县，只有八十一人。其中一人是子女锦锦，杂剧丈夫两人，医眼太秦僧一人”。其中“子女锦锦”很明显是一位女演员，但这位女演员是乐妓还是杂剧演员，没有明确记载。但是“杂剧丈夫两人”明白无误地道出了两位演出杂剧的男演员身份。据任半塘先生分析，“子女锦锦”也是杂剧演员，换言之，中国戏

曲史上杂剧的出现，至少可以追溯到唐文宗时代的四川成都。那时，杂剧演出已形成风尚，杂剧演员已成为技艺人才中之专门一行人，被称为“杂剧丈夫”，也就是专门妆扮演出杂剧的演员。这一记载，较之《东京梦华录》中描述的北宋汴梁城里勾栏瓦市中目连救母杂剧的出现，时间提前了一百年左右。

五代时期，公元907年王建于成都称帝，国号蜀，史称前蜀。这一时期的成都“岁岁栖亩之两，时丰廪实，野有如云之稼，国富家肥”，戏剧演出日渐繁盛。王建嗣后，其长子王衍即位，常在宫中搭台演戏，通宵达旦，甚至使用大型机械装置制造“水纹地衣”，场面极为豪华。及至后蜀孟昶即位，仍喜好歌舞戏剧，沉溺声色。由于统治者的喜好，客观上为蜀中歌舞戏剧的发展提供了优越的环境，造就了“蜀戏冠天下”之盛况。

北宋初期，经过休养生息，农业恢复，工商业迅速发展，大中城市不断形成，市民阶层成为城市的主体，对艺术的欣赏需求不断提高，中国戏曲正是在这样的经济发展背景下走向成熟。地处川西平原、都江堰灌区的成都，自然条件优越，物产富足，人口集中，形成了繁华的大都市，为蜀中歌舞、杂剧的发展提供了适宜的环境。据《宋史•乐志》记载，宋初宫廷教坊曾全国选拔演员，“其后平荆南得乐工三十二人，平西川得一百三十九人，平江南得十六人，平太原得十九人，余番臣所贡者八十三人，又太宗藩邸七十一人”。对此，著名学者胡忌先生在其《宋金杂剧考》一书中是这样解释的：“乐工中十分可能包括有‘杂剧丈夫’。所记‘平西川得一百三十九人’，也可参见西川确是剧艺较发达的地方。”

南宋时期，在成都演出杂剧已形成风俗，宋庄季裕在《鸡肋篇》中，对杂剧演出的时间、地点、看棚、演出盛况均有明确记载。《大日本佛教全书•卷九五•大觉禅师语录》中，记载了禅师早年在家乡四川涪州看川杂剧的一首诗，描述了川杂剧的特点。

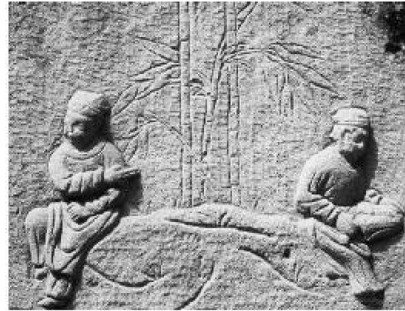
戏出一棚川杂剧，神头鬼面几多般。

夜深灯火阑珊甚，应是无人笑倚栏。

大觉禅师俗姓冉，南宋四川涪州人氏，少年出家，1246年赴日本，1278年7月24日在日本圆寂。这首诗中第一次使用了“川杂剧”这一称谓，至少可以说明，四川的杂剧演出与中原地区的杂剧有明显的区别，故曰“川杂剧”。联系到北宋开封勾栏瓦舍中演出目连戏的记载，笔者认为，大觉禅师早年在家乡看到的有可能是目连戏的演出。当然，其时也是民间祭祀戏剧盛行的年代，遍布四川山乡民间的傩戏、阳戏、端公戏也都是戴面具演出，民间俗称“傩猴”。四川的端公庆坛一般也是白天做法事，晚上演灯戏，二者还没有非常严格的界限区分。大师早年看到的这“一棚川杂剧”到底演出的是祭祀戏剧还是杂剧，还需要发掘出新的资料继续加以论证。

1974年，广元四〇一医院建筑工地发掘出一座宋代淳熙年间墓葬，出土的四幅墓壁石刻为宋代杂剧表演画像，这四幅石刻边框线条一致，画幅大小相等，雕刻手法相同。其一为二人各坐岩石一端，相背逗趣；其二拍节起舞，画面中两人一人屈膝起舞，一人拍节伴奏，从其穿戴来看，颇似宋杂剧表演中的“装孤”；其三，则与后来戏曲中朝臣的形象更为相似，画面上的二人手执朝笏，相互打躬作揖，正在演出当时常见的“假官戏”；其四为戏曲演奏场面，共三人，一人怀抱一长鼓，右手执锤击鼓，艺人吹奏筚篥，另一人执双锤击大鼓，三人皆面向左斜前方，可知表演者在其左前，场面十分热烈。这四幅石刻展示的九个人的穿戴、表演以及使用的器乐，让我们领略了宋杂剧的几许风貌。





广元四〇一医院建筑工地出土宋代淳熙年间墓壁石刻杂剧表演画像

明代，出现了“川戏”“川音”“川调”之记载。那一时期，有江苏邳州人士陈铎，其寓居金陵之时，曾见到一个来自四川的戏班演出，感觉颇为特殊，便作散曲《坐隐先生精订滑稽余韵•朝天子•川戏》以及套曲《嘲川戏》予以记趣。陈铎精通音律，时有“乐王”之称，虽然他对这个“不南不北的乔杂剧”班子颇不以为然，但对他们的演出却观察得十分仔细。在他的套曲《嘲川戏》中，对这个班子所演出的剧目、演唱的腔调、演奏器乐、装扮化妆、演员住所等都作了详细的描述。这也是目前见到关于“川戏”最早到省外演出的确切记载。但必须指出，这里所说之川戏，名称虽然一样，但与今日所说的集五种声腔于一体的川剧并非同一内涵。

明代也是多种戏曲声腔兴起的重要时期，在南方出现了昆山腔、余姚腔、海盐腔，在江西出现了弋阳腔，文雅婉转的昆山腔发展为昆曲，传遍大江南北，也传入了四川；作为川剧源头的弋阳腔彼时也传遍大半个中国，流入四川的弋阳腔经过本土化的改造，成为川剧高腔的重要来源。

第二节 “湖广填四川”与川剧的形成

明末清初的朝代更替，给四川带来了数十年的战乱，造成人口锐减、十室九空的凋敝局面。清政府入川之后，实行了移民实川、恢复生产的政策，湖广、陕西、福建、广东、江西、安徽、江苏等省民众纷纷来到四川“插占垦荒”，繁衍生息，史称“湖广填四川”。十数年间重新恢复了天府之国的繁华与昌盛，清代一首竹枝词生动地描述了当时四川人口的构成状况：“大姨嫁陕二姨苏，大嫂江西二嫂湖。戚友初逢问原籍，现无十世老成都。”与“湖广填四川”同时期进行的，便是戏曲史上的“花雅之争”。在当时最为流行的昆腔、高腔、皮黄、梆子等戏曲声腔先后传入四川，由于各省移民在四川的扎根、繁衍，为多种声腔的流行发展提供了落地发展的人文生态环境。

一、多种声腔进入四川

川剧高腔源于江西的弋阳腔，大约明代中叶传入四川。随着清代各省移民的到来，楚地的清戏、湖南的高腔、辰河戏等相继入川，对川剧高腔的形成产生了直接的影响。川剧高腔是在传承弋阳腔的基础上，相继融会了安徽青阳腔、湖北清戏、湖南高腔等，经过与四川方言、山歌、民乐的融合而逐渐形成的，堪称中国戏曲高腔音乐之集大成者。高腔在川剧五大声腔中居于核心地位，是川剧的代表性声腔。

川剧的昆腔源于江苏昆曲。昆曲在明代传入四川，一些蜀中文人、宦蜀的官员曾编写昆曲剧本，由自己的家班演出。如明代川籍状元杨升庵所作昆曲《陈仲子》，至今仍是川昆的代表性剧目。

胡琴腔以其主奏乐器小胡琴的名称而命名，又称“皮黄”或“丝弦子”。川剧胡琴腔来源于湖北的汉调、安徽的徽调以及陕西汉中二黄，大约在清代乾隆、嘉庆年间传入四川，逐渐演化为具有浓郁四川特色的川剧胡琴腔。

弹戏又称“盖板子”“川梆子”，来源于早期的山、陕梆子，因以梆子作为打节奏的乐器，并以盖板胡琴作为主奏乐器，故得此名。川剧中的灯调来源于四川民间的灯戏。四川灯戏与四川端公戏同出一源，又吸收了曲子、小调、山歌、秧歌调子，形成了灯戏的基本曲调。

此外川剧中还有所谓的吹吹腔、安庆腔、罗罗腔等。大约在清代乾隆后期，流入四川的各种声腔先后本土化，五种声腔熔于一炉的川剧基本形成。由于高腔最受四川人喜爱，迅速传遍全川，成为川剧的代表性声腔。

二、川剧四条河道的形成

四川的河流主要属长江水系。嘉陵江、岷江、沱江和乌江为长江在四川盆地中的四大支流。四川幅员辽阔，旧时山川阻隔，陆路交通不便，水路是主要交通路线，戏班也多以水路为依托，流动于河道相连的一些地区。从清代晚期到民国年间，川剧逐步形成川西坝、资阳河、川北河、下川东四大代表性区域，在艺术上也受艺术传承和方言口音的影响，演变为各具特色的四大流派。

所谓资阳河川剧，是指以今资阳、自贡、内江为中心的沱江流域流行的擅长高腔、昆腔的川剧艺术。晚清至民国早期，主要班社有大名班、富春班、玉升班、自志科社等。

川西坝河道川剧，是指以成都平原为中心的岷江流域流行的以胡琴腔和高腔为代表的川剧艺术，主要班社有宴乐班、长乐班、三庆会、三益公等。

川北河则是指以南充、阆中为中心的嘉陵江流域流行的擅长弹戏声腔剧目的川剧艺术，代表性班社有义泰班、太洪班、桂华科社等。

下川东河道，是指以重庆为中心的长江沿岸城市流行的兼擅多种声腔的川剧。必须说明的是，各条河道虽有各自擅长之声腔艺术和代表剧目，但都是兼唱五种剧目，也都自称为川剧。这些川剧河道艺术以班社为基础，在锣鼓演奏、代表剧目、表演风格等方面形成了各自的显著特色。探究川剧河道艺术形成的原因，与四川因山川地貌而形成的川剧戏班沿水路交通流动路线有直接的关系。

第三节 川剧的崛起与巴蜀民俗文化

川剧一经形成，便在巴蜀大地成燎原之势，在社会各阶层迅速普及，如一首诗所描述：“路多通背岭，人半在云间，耕作闲无事，高腔唱往还。”生动地道出了当时川剧高腔在民间的普及程度。川剧在四川一统天下之后，便迅速向贵州、云南、西藏等地传播。究其原因，与当时巴蜀社会的民俗文化背景有着直接的关系。

一、码头文化

川剧在清代中期迅速兴起并繁荣发展的因素之一，来自于码头商业文化的推动。作为高度综合的戏曲艺术形式，是依靠戏班的群体传承来延续其艺术生命的，而戏班的生存延续，与四川码头文化的高度发展有着密切关系。众所周知，神事祭祀、同乡聚会、节日庆典、商业洽谈、商旅往来、住宿餐饮、品茗看戏等集各种功能于一体的同乡会馆或行业会馆（又称会所、公所），是中国传统文化中一个特殊的商业及民俗文化重地。由于其性质、功能所决定，会馆修建的位置必然会选择水路交通要道或者大型工商业所在地，以方便材料、货物的运输和贮藏。所以，在四川无论是长江、沱江、嘉陵江、乌江这样的主要水路，还是遍布全川的1500多条支流小河，但凡水陆码头、交通要道都有各省商人修建的气势宏伟、雕梁画栋的会馆公所。重庆是长江上游最大的码头，自乾隆时期，各省商帮就陆续在重庆设立会馆、公所，这里既是各省同籍商人的组织机构和日常活动场所，也是他们集体表达精神信仰、祭祀先祖的家园，更是各地同乡亲友日常相会、品茗会友的聚集地。从由清代绘制的重庆老地图《渝城图》中可以清晰地看到，当时重庆东水门码

头，就集中了来自湖南的湖南会馆，来自湖北的黄州会馆、禹王宫，来自江西的万寿宫，来自福建的天后宫以及广东的南华宫等一批会馆、公所以及许多行业帮会。同时也汇集了标识清晰的双凤班、玉华班、泰洪班、吉升班、吉祥班、复兴班等八个戏班子。其中的湖广会馆建筑群落，依山城地势而建，布局严谨，气势非凡，飞檐翘角，俯视长江。在湖广会馆群落中，联通三个会馆、四座戏台。从下图中标示的密集的驻扎戏班及其演出场所，我们可以想象，当时重庆地区的川剧演出是何等的繁荣景象。

再如成都东边的洛带古镇，这里也曾经是重要的交通枢纽、商业物资运输的要冲，在此一小镇上，聚集了江西会馆、广东会馆、湖广会馆等五大会馆。戏班长期流动于各城市、乡镇码头，因此川剧界也形成了“跑码头”“跑滩”“通江”这样的一些与码头文化相关的行话。所谓“跑码头”，是指戏班沿着水路流动演出的行为。“跑滩”，则是针对演员个人行为而言。如果说某人“跑滩”去了，一般就是说他离开了原来的戏班，独自一人去外地搭班了。“滩”有江边河滩之意，过去四川交通主要是水路，演员只能乘船去外地，所以是沿着水路河滩去往外地。“通江”，是指演出剧目的通识性。旧时川剧演出没有导演这一环节，演员到某地搭班，如果遇到所演剧目与不同河道、班社在唱腔、锣鼓、剧情方面有不同的路子，且双方难以融合，则称为不能“通江”。那么新来搭班的演员必须与班子的鼓师、琴师、演员尽快沟通，以达成“通江”。所谓的高腔“江湖十八本”，也就是说，几乎所有的高腔戏班都能通行的演出剧本。任何一个称之为角儿的演员都可以胜任剧中的角色。旧时，一个年轻演员的出道，往往要通过“跑滩”的锻炼来增加见识，积累更多的剧目，方能掌握“通江”的本领。



清代渝城人士艾仕元绘制重庆老地图《渝城图》

二、会馆文化

戏曲发展的一个重要因素是要有足够数量的演出场所——戏台。随着人口的增加和商贾贸易的发展，由移民和商人建立的同乡会馆与日俱增，会馆内都建有戏台，以供乡亲们会友联谊，品茗观戏，共赏乡音，款叙乡情。一般外省戏班来到四川，大多是住在同乡会馆，如来自江苏的昆曲舒颐班，来到成都后三十余年一直定居在成都江南会馆。如今成都落带一镇，其居民80%以上为来自广东的客家人，当地至今保留着清乾隆年间修建的南华宫（广东会馆）、万寿宫（江西会馆）、湖广会馆及其完好的戏台。又如乾隆年间兴建的重庆湖广会馆，由禹王宫、广东公所和齐安公所组合构成，共建有四座戏台。

除了会馆之外，庙宇戏台、宗祠戏台也是川剧主要的演出场所。清代以来，四川各地寺庙云集，戏台林立，随处可见川主庙、灵官庙、文庙、关帝庙、观音庙、药王庙、张飞庙、王爷庙、城隍庙等，一般比较大的场镇、码头都有至少两三处寺庙，有庙必有戏台。一些庙宇还有不止一个戏台。如宜宾云南会馆有四个戏台，内台供达官贵人享用，大戏台对外开放，供肩挑客及市民观看。再如川南的泸县，明代有戏台四十余座，清代迅速增加到三百余座。《成都市志•川剧志》记载了清代以来成都所辖各县会馆、庙宇戏台情况：金堂县65座、双流县37座、新都县18座、新繁县15座、崇庆县67座、蒲江县30座、郫县53座，彭县最为

可观，有97座。如此众多的戏台，为川剧戏班的流动演出提供了方便。

即便是在远离大都市的川南犍为的罗城镇，这里因在明清时期为官府屯兵制夷的要地，也在重要水路交通线上，由此形成了运输物资集散地，仅在一条街及周边便汇集了三宫五庙，除了会馆中的戏台外，还在街中间建起了过街楼式戏台，每逢会期演戏，过往客商居民皆可来到街上看戏。久而久之，会馆楼台逐渐成为南来北往的戏班固定的演出场所。例如道光年间成立的燕春班，就长期在合川县城的禹王宫演出。成都的老郎庙，则是无家可归的艺人和流动戏班的居所。戏班从外地来到新的演出地，通常都是住在本省会馆之中。一般戏班演出，演员就住在庙宇楼厢、后台，川剧艺人行话叫做“滚台口”。这样的流动演出生涯固然十分艰辛，但降低了运营成本，为戏班的生存发展提供了基本保障。

三、庙会文化

“庙会戏”也是川剧与民众密切相关的一项民俗活动。清代至民国时期，各地寺庙逢节日、神诞、祭祀活动等，都要演戏，酬神娱人，称为庙会戏。旧时四川月月有庙会，正月十二禹王会、正月十五上元会、二月初二文昌会、六月十九日观音会、三月初三娘娘会、四月初八佛祖会、五月初五龙舟会、五月十五瘟祖会、六月二十四老郎会、八月中秋月光会、十月初一牛王会，等等。此外还有春台会、药王会、土地会、盂兰会、火神会、老君会等。每逢会期，请戏班在庙中戏台或临时搭台演戏，少者三五天，多则满月。庙会活动也是当地民众的节日，百姓看戏娱乐，商贩经营贸易，寺庙人气兴旺，皆大欢喜。闻名全川的资阳的城隍庙会、犍为的王爷庙会、金堂的月光会等，成为各路戏班、名角打擂竞技的舞台，川剧借以进入繁荣发展的大好时期。

不同的庙会有各自固定的剧目，如观音会必演《香山卷》、佛祖会必演《黄袍记》。也有忌演剧目，如春台会只能演灯戏或喜庆戏，不能演犯宰杀的剧目。城隍会戏是四川各城乡都要举办的庙会戏，在民间影

响最大。《资阳县志》记载“清嘉庆白莲之乱，封资阳城隍为显忠伯爵晋号。……于阴历五月二十八演戏近两月，十分热闹，朝会观戏士女如云”。内江城隍会期为阴历八月十三，每年均由六省会馆和各行业帮会集资演戏48本。届时举行城隍菩萨、城隍娘娘出巡仪式，判官、小鬼、无常、夜叉、土地等皆随驾前行，鞭炮锣鼓响彻云天，善男信女持香跟随，热闹非常。旧时的庙会戏、帮会戏、堂会戏、贺戏、愿戏从不同角度渗透到百姓生活的各个方面，民众的生养死葬都与戏曲联系在一起，在百姓的精神生活中占据了主导地位，戏曲艺术由是蓬勃发展。成都武侯祠是集诸葛亮祠堂和刘备古墓于一地的蜀汉遗址圣地。每年春节都要在这里举办大型祭祀活动，祭奠蜀汉君臣诸葛亮和刘备、关公、张飞，同时演出歌颂诸葛亮、刘关张业绩的戏，如《桃园结义》《古城会》等。由于战乱、政治等因素，庙会戏在20世纪中期逐渐减少，川剧的演出市场由此遭受重创，其艺术发展受到严重影响。

第四节 民俗与川剧演出的历史变迁

民俗的本意即指民间的风俗。任何一种“属于民俗的社会现象”必须具有两个特点：一是这一现象的产生、流行和传习都是属于民间的。朝廷祭祀、宫廷生活等官方习俗不属于民俗范畴。有的习俗虽是官方人士创立或发起的，但必须得到民间的承认和传习方可成为民俗。如清兵入关后，由官府强令推行剃头蓄辫，激起民间反抗，然而在高压之下，渐渐为民间认可，成为习俗，以致清末剪辫子，人们竟认为是奇耻大辱。二是这一社会现象要为人们所共同沿习和传承。正如民俗学家张紫晨所说：“凡一种事像成为民俗现象，必有一个条件，那就是人们的共同传承，它在群众生活中，被人们反复遵照，无止境地重复出现。”一些社会现象形式上虽然存在时间短暂，但就其内涵而言也属于民俗，如现代服饰屡屡变换，各种服饰存在时间短。若从民众心理角度来看，这是一种“时髦”的体现，这一变幻不定的现象仍属于民俗。

在历史长河中，民俗有一个不断发展衍化的过程，由原始民俗到古代民俗，进而发展为现代民俗。川剧与民俗活动那种密不可分的依存关系，对于岁时年节的庆典活动来说，丰富了民俗的内核，也扩大了民俗的影响力。川剧依存于民俗活动而发展，反之，民俗活动对川剧的传播发展、演出内容、演出习俗都有极大的影响。

岁时年节的庆典活动为川剧在巴蜀大地的传播和推广提供了有利的平台和厚实的群众土壤。这是因为节庆民俗相对其他民俗活动来说，民众的参与最多，流传的区域最广，民俗活动的影响为川剧在巴蜀大地上的崛起起到了推波助澜的作用。巴蜀民风民俗在历史长河中也不断变化发展。川剧在清乾隆时期形成，当时正是“湖广填四川”初期。四川人多

系外省迁入，南方及北方人都保留着各自传统的民俗，正如嘉庆《四川通志》所附宝唐瑛序记载：“其民则鲜土著，率多湖广、陕西、江西、广东等处迁居之人，以及四方之商贾，俗尚不同，情性亦异。”加之“夷汉杂居”，民俗更为不同。清中叶以后，随着经济文化的繁荣，及各省移民后裔的相互交流和影响，汉族地区民俗渐趋一致，既有明以前的特点，又有清时的新特色。嘉庆《四川通志•风俗》中说：“秀者服诗书之泽，朴者安耕凿之常，孝悌力田，敦本务实，以至蛮、赛、夷、獠，莫不慕义向化，以观晋志所称风气强梁，隋书所称人性轻急，今则优而柔之，成遵轨度矣。”实可见清代四川之民俗确有变化。此时川剧对民俗活动有较大依赖性，诸多民俗活动都是川剧发展的重要载体，像庙会祭祀、岁时年节都是川剧传播之大好时机，同时川剧也在民俗活动中吸收养分，丰富和发展自己的艺术特性。

鸦片战争后，西方商业和教会文化渐入四川，一时教堂遍及各地，教徒众多。教徒遵教规，婚姻等礼俗趋从西方。1890年，重庆开埠，帝国主义列强势力侵入四川。清末赵尔丰经营川边，于藏区推行“汉化”。四川“新政”和资本主义工商业的出现，使四川民俗也有不少改变，尤其是在成都、绵阳、宜宾、自贡等地，虽然传统的民俗活动在这些大城市中仍然按照节令时间照常举行，但是川剧演出与民俗活动的依存关系不像清代初中期那样紧密，尤其是一些名角荟萃、实力雄厚的川剧戏班逐渐转移到城市中会馆、茶楼等固定演出场所，售票演出成为艺术生产销售的常态，也使得大城市川剧演出不再以节庆民俗活动作为主要依附载体。但是，大量的民间戏班依然与民俗节日共生共存。

民国初年，四川军阀割据，混战不休，直至1933年，刘湘始统一全川。四川民俗于民国以来变化较大，在岁时节令、婚嫁丧葬、衣食住行等方面尤为明显。民国时改行公历，增加新节，如“双十国庆节”等，但旧节令仍存。民初剪辫子、放天足，蓄发缠足之习无存。以男着西装革履，女穿旗袍、烫发等为时髦，中山服则更为流行。娱乐游戏方式变化也很大，办舞场，开公园，留声机、电影等盛行，皮影、木偶戏在城市

中渐渐衰落。社交礼仪中改跪拜礼为鞠躬、握手等，生活起居以仿西方为荣。当时川剧在城市中的售票演出已经形成常态化的发展，而民间的草台班子也在乡间形成流动的演出机制，川剧一方面继续借助节庆民俗活动扩大自己的影响力，另一方面也开始慢慢脱离民俗活动，进入茶楼剧场，成为民众日常观赏的一种戏剧活动。但是在广袤农村，每逢岁时节令的庆典之时，都是一个地区重要的群众性活动，动辄数万人参加。这为更多的群众提供了观看川剧演出的机会和平台，尤其是对农村的观众来说，他们一年四季忙于活计，基本上只有在重大的节日庆典活动才有闲暇来享受这些全民庆典活动带来的娱乐生活。节庆民俗为川剧在四川地区的传播起到一种媒介作用。

新中国成立以后，在“移风易俗，改造中国”的号召下，破除迷信、树立新风，对城乡旧俗带来了强烈的冲击，民俗乡风发生了根本性的变化，旧民俗中的迷信成分、帮会陋习得以清除，娼、匪、丐、毒等社会现象荡然无存。 20世纪50年代，学习苏联成为时尚，社会生活中的许多方面“苏联化”，如流行列宁服、布拉几，全国上至中央，下至中小学都跳交际舞等，成为一时的社会风尚。当然，逢年过节，以社火、秧歌、灯会为标志的民间传统习俗仍然在县、乡、村盛行。但是，社会主义合作化运动以后，依附于私营经济基础上的行帮、店（铺）规等逐渐消失，行业协会的庙会组织活动逐渐减少，酬神演戏作为封建迷信活动自然难以生存，取而代之的是以人民公社为主体的岁时节庆活动。但是，在“文艺为工农兵服务”的口号下，剧团送戏下乡、支援农业生产，却成为五六十年代中国乡村演出的一种新风尚。每逢年节时分，剧团下乡演出成为常态。在中宣部、文化部关于大办“乌兰木齐”剧团的推动下，剧团不但常年在乡下演出，为贫下中农服务，还有与之同吃同住同劳动，向贫下中农学习，编演反映农村新生活、新风貌、新人物的现代戏。例如宜宾青年川剧团，每到一地，都要为当地群众“做好事”，其中最常见的好事是扫街，由此成为一种习俗。“文革”十年，以“帝王将相，才子佳人”为主体的传统戏被赶下舞台，全川一百多个川剧团基本

解体。在“反封建、破迷信”的口号下，传统民俗受到了极大冲击。无论城乡，无论衣食住行、岁时节令、信仰习俗等方面的民俗活动一律被视为封建迷信而取缔。这样一来，戏曲依存的重要载体节庆民俗活动也荡然无存，节庆民俗活动与川剧之间互为依存的关系自然消解。

改革开放以来，四川社会经济文化日益繁荣，民风民俗也在潜移默化中发生着日新月异的变化。改革开放之初，随着经济建设的发展，一些传统的节日民俗得以恢复和发展，封建迷信等陋习亦有抬头，不适应现代社会发展的旧民俗被大量淘汰，现代西方文明也渐渐融入四川民俗，如西服、西餐、咖啡厅、台球等在城镇中风行，甚至西方的节日如情人节、愚人节、圣诞节等，在商业促销浪潮的推动下，逐渐从大中城市向县城蔓延。实事求是地说，在这些来自西方的节庆活动环境中，传统的川剧很难找到自己的位置。

21世纪以来，随着国家关于非物质文化遗产保护工作的开展和旅游业的兴起，传统的民俗节日逐渐恢复，各地民俗节日规模不断扩大，一些新兴民俗活动开始出现，如广元的女儿节、都江堰的放水节、成都武侯祠的游喜神方等规模影响越来越大。在这些无论是传统的还是新兴的民俗活动中，川剧表演或者以川剧演员扮演角色的祭祀活动，都成为其中不可或缺的重要内容，为川剧的普及发展起到了重要作用。

第二章　巴蜀节庆习俗与川剧演出

节庆习俗是民俗文化的一个重要分支，被称为活动着的民俗博物馆。和其他社会民俗活动一样，节庆习俗经历了漫长的历史演进和文化沉淀才逐渐形成，其形成与民众的参与密切相连。重要节庆活动在萌芽之初就已经渗透在民众的娱乐方式、生活习惯、饮食衣饰、庆贺礼仪等方方面面，并经过漫长的历史演进后定格为人们乐于接受、自觉遵循的行为准则，因此环境和习惯对人的行为选择有着巨大的约束力。从空间上看，节日庆典是同一区域的广大民众在同一时间内的共同行为；从时间上看，它是代代传承的行为方式，构成的是传统习惯。譬如在汉民族地区，除夕和大年初一燃放鞭炮是自古相传的习俗；正月十五元宵节放龙灯、耍狮舞、闹元宵；清明节的扫墓、踏青郊游；端午龙舟竞渡、采集草药等民俗活动，都是同一区域的广大民众在同一时间内的共同行为，并经过代代传承形成的共同行为。

节庆民俗包括岁时节庆、庙会祭祀、行会庆典等民俗活动。这些活动虽然流行的地域、举行的时间、庆典的目的不尽相同，但是在整个节庆活动过程中，民众参与方式却有很多相同之处，如聚会、游行、祭祀、庆典、歌舞娱乐等都贯穿始终，这其中就包括戏曲演出。戏曲演出中对民风民情的表现，几乎分不出地区差别，比如清末民初之际，地方戏蓬勃兴盛，每逢春节至元宵期间，四川成都的悦来茶楼要演川剧，京城的湖广会馆要演京剧，大城市里的戏楼舞台要演吉祥喜庆的大戏，县乡村落也要演出各种娱乐欢快的民间小戏。不论地域是否存在差异，戏

剧文化与民俗特别是与节日娱乐习俗的联系互为依存。由节假民俗活动所承载的各种形式的戏曲剧种，可以说是民情习俗的艺术化与审美化，作为体现民众意愿、表现社会生活、反映民间智慧与知识的中国戏曲，其生成、繁衍与繁盛也与各地方民俗文化活动紧密相连，相得益彰。

第一节 岁时年节习俗与演出剧目

四川虽然偏居祖国西南，但是从三国时期，就一直是汉民族经济文化的重要组成部分。唐代四川经济文化空前繁荣，有“扬州与成都，号为天下繁”的美誉。宋代四川经济文化在隋唐五代时的基础上持续发展，为全国最为发达的地区，一时“人文之盛，莫盛予蜀”。明朝四川推行土司制度促进了各民族地区的经济文化发展，少数民族风俗亦受到汉族的影响。明末清初的改朝换代，由于长时间战争、饥馑、瘟疫等因素，导致天府之国阡陌荒芜，人口凋零。康熙年间，朝廷诏令“移民实川”，从湖北、湖南、陕西、福建、广东等省大举移民入川，这就是历史上著名的“湖广填四川”。外省人口的迁入，促进了四川经济文化的恢复和发展，至乾隆元年，四川人口增至325万，经济生产也日渐复苏。至清代中叶，四川经济繁荣胜于历代，粮食产量居全国第一，手工业和商业贸易也极为发达。“湖广填四川”不仅让大量外省人口迁入四川，带来了丰富的劳动力以及工业、农业技术，而且还将迁入地的民风民俗带入四川，并长期保留下来。随着经济文化的繁荣，以及各省移民后裔的相互交流和影响，四川地区的节日民俗活动得到了极大的丰富。像正月初一春节、正月十五元宵节、清明节、五月五端午节、七月七乞巧节、七月十五中元节、八月十五中秋节、九月九重阳节、冬至节等在北方地区流行几千年的岁时年节民俗活动，既保持了原来的传统，又吸收了巴蜀地区的文化风味，展现出多民族、多样式的特色。形成于清乾隆时期的川剧，正好参与并见证了多省移民的大融合，其作为当时一种重要的文化娱乐活动，在其兴盛和发展过程中，一方面对当时人们独特的民俗文化进行了吸收，另一方面也将这些独特的民俗文化通过剧本文学和舞台表演展现出来，成为节庆民俗风情画中一幅重要长卷。

一、元宵节与川北灯戏的兴盛

元宵节又称上元节、元夜、灯节。正月是农历的元月，古人称夜为“宵”，所以称正月十五为元宵节。正月十五是一年中第一个月圆之夜，也是一元复始、大地回春的夜晚，人们对此加以庆祝，也是庆贺新春的延续。元宵节在汉代形成，当时司马迁主持创建《太初历》，将元宵节列为重大节日。隋、唐、宋三代，元宵的庆典活动逐渐兴盛，其节期与节俗活动，也随历史发展而延长、扩展。就节期长短而言，汉代仅一天，到唐代已为三天，宋代则长达五天，明代更是自初八点灯，一直到正月十七的夜里才落灯，是中国历史上最长的节日，并与春节相接，白昼为市，热闹非凡，夜间燃灯，蔚为壮观。到了清代，元宵节的庆祝活动又增加了舞龙、舞狮、跑旱船、踩高跷、扭秧歌等“百戏”内容，只是节期缩短为四至五天。元宵节的风俗习惯经过上千年的传承发展，早已有了较大的变化，但至今仍是中国民间传统节日。观灯演戏从明朝开始就成为四川一些地方庆祝元宵节的一项重要娱乐方式。永乐年间，犍为龙孔镇川主庙戏楼所记载的“元夕演戏剧，结彩棚、萧鼓达旦”。可见在川剧五种声腔形成之前，元宵节就已经上演戏剧。清嘉庆之后，元宵演花灯在川北地区流传开来。清代石香居士《戡靖教匪述编》就有这样一段记载：“乡民于嘉陵江演春灯庆元夕。防江乡勇寥寥，且毕趋剧场。贼八九人闯至，适空船泊东岸，贼转柁过江，见无兵守，复渡数十人，登岸大呼，剧场奔溃，大队飞桨而过。四出焚掠，火光二百里不绝，裹胁至十余万人。”虽然材料中并没有描述当时民众在元夕节观看花灯的热闹场面，但是当时正值白莲教起义，川北地区匪患十分严重，要职在身的地方民兵却被元宵节灯戏演出所吸引，可见当时灯戏在川北地区的元夕节上是有多么受民众的欢迎。

嘉庆之后，外来声腔剧种开始在本地区流行，职业戏班的大量出现，五种声腔的逐渐融合，川剧的演出也慢慢趋于一种常态。植根于乡土的四川民间灯戏一方面继续着“上元，放花灯，演灯戏”的传统，成为

元宵节令民俗活动中一个必不可少的组成部分，另一方面开始从节庆民俗活动中走出来，发展为常年演出的一种戏剧形式。正如《成都竹枝词》记载的那样：“过罢元宵尚唱灯，胡琴拉的是淫声。《回门》《送妹》皆堪赏，一折广东人上京。”当时一些文人雅士还将观看灯戏的场景编成了诗词，像清代诗人陈子猷在《潜斋漫集》中，记录了自己观看灯戏《驼子回门》的表演场景以及个人对这桩畸形婚姻的评判：

肩挑肉酒口衔烟，驼子夫妻丑拜年。

到底姻缘终是假，后头幺妹耻相牵。

这首诗写得自然质朴，形象地展现了灯戏《驼子回门》中傻女婿和机灵的小媳妇的动作和神态。四川乡下有大年初二女儿女婿回娘家的习俗，俗称“回门”。这出在四川尽人皆知的小灯戏，说的是有钱人家的呆傻且有生理缺陷的儿子娶了穷人家聪明的小幺妹。在回门途中，幺妹告诉傻女婿回门的礼仪，而傻女婿却不断发生错位的理解，闹出许多笑话。由此可见，时灯戏不但在普通百姓之间流行，而且受到士大夫阶层的关注。不仅如此，四川灯戏还以“梁山调”“良善调”和“川调”之名传至湖北的恩施、汉口以及湖南等地，成为当地节庆民俗重要的戏剧参与形式。

元宵节上演的灯戏剧目，各个时期有所不同。早在嘉庆年间，川北灯戏还处于萌芽阶段，当时在元宵节上所演出多是地方流行的民歌片段，内容更多反映农业生产片段和男女爱情故事。清嘉庆年间《南充县志书卷—•风俗》就记载了上元节灯戏演出的剧目：“十五日为上元节。入夜，祀天地家神……城乡好事者，又或扮龙灯、狮子，彩女唱秧歌、采莲曲，遨游街巷闾里，通宵达旦，鼓乐不歇，谓之耍灯。”这其中演出的秧歌、民歌的内容非常直接地展现了节日庆典的喜悦气氛，像流行于阆中、仪陇、南部地区的民歌《闹元宵》《春灯》《表灯》都展示了闹元宵的那种节日的喜庆。嘉庆之后，出现了“灯棚”这样类似于业余的灯戏戏班组织。灯棚，有棚主，领导七八十人，都是业余性质，冬闲集合起来，春节期间进行演出。演出人员在棚主率领下，敲锣打鼓，高擎

着引人注目的彩灯（有的是表演用的道具）在元宵节庆典聚会上演出，演出的节目除了一些民歌片段还有一些装饰性质的故事，主要取材于小说、话本，如“麻姑献寿灯”“八仙过海灯”“西游记灯”等。到了民国时期，川北灯戏已经成为川剧的一个重要的艺术分支，其在常态化的演出中也吸收了其他声腔剧种的一些剧目，并陆续开始出现了一些大幕戏如《金腰带》《南天带》《正德王访贤》等。灯戏在元宵节令的演出活动中，一方面保持了传统节日庆典时必要上演的一些歌舞剧目，如《表灯》《采莲》《盘花》，同时也适应时代的需求，上演了《九流相公》《裁衣》《二子回门》等情节比较曲折生动的剧目。

如今，除了元宵节，春节、端午节、中秋节，川北地区的川剧团都会上演灯戏剧目，其上演的剧目，形式多样，内容丰富，但是大多数剧目从元宵佳节中生根萌芽，为了烘托节日的热闹气氛，其内容多以“笑”“闹”为主，川北灯戏的老艺术家们称这种剧目风格为“喜乐神”。很多川北灯戏的剧目无论是在剧本的布局结构、人物刻画和语言运用诸方面，都是从笑的艺术这一基调出发，尽可能体现“喜乐神”这一风格。它是以笑的手法来表现不同的内容，归结起来有“敞口笑”“开口笑”“闭口笑”“苦笑”四种形式。敞口笑，带有浓烈的闹剧色彩，具有无情揭露、辛辣讽刺，极其夸张甚至荒诞的表现手法，达到喷饭捧腹的效果。这种表现形式多是针对剥削阶级和对社会生活中形形色色的丑恶行径的揭露。如《谁先死》，又名《双灵牌》《灵牌谜》一剧，该剧描写的是耍二哥、懒二嫂一对好吃懒做、专靠行骗度日的夫妻。一天，夫妻二人分别外出，以死了丈夫、老婆为借口，同时骗到了善良的、小本经营的张爷爷老两口的银钱。两人回家，自以为奸计得逞，欢喜若狂，不料张爷爷二老却来家探视，他两人恐真相败露，异想天开竟自装死。二老见状知已再次受骗，欲施薄惩，顺势用白布裹尸，借口回家拿锄头挖坑埋尸而离去。两个骗子见二老走后，就互相埋怨、指责，甚至大打出手。二老又突然出现，借口惊尸，用棒打鬼，两个骗子全部露馅，只得跪地求饶，一场丑剧至此结束。

开口笑，通常指幽默的喜剧。它所描写和针对的人物，是性格上的某些弱点和缺点，及其对不合时宜、矫情悖理的言行给以善意的嘲讽，戏而不谑，怨而不怒，让观众报以轻度的嘲笑，使那些有类似缺点的人，在笑声中得到启示，得到满足。例如《赶隍会》，又名《闹隍会》一剧，描写一位一心为百姓办事的知县，但他有主观片面、顾大不顾小、照远不照近的毛病。他廉洁奉公，政简刑轻，可对百姓在生活中的要求，却不甚了了。在他过生日的时候受到冷落。为了了解百姓的心事，异想天开，不惜装城隍。在由县衙去城隍庙途中，在书童、轿夫和众百姓的嘲弄下，通过坐竹竿、过跳蹬等一系列的亲身实践，终于得到启示，改正缺点，最后皆大欢喜。这个戏着力表现知县在坐竹竿、过跳蹬时，由于逞能而窘态百出，观众不由觉得可笑，但这笑声里包含着鼓励和期待。当知县通过实践而决心改正自己的毛病而唱出“今天挨打不冤枉，胜过喝碗醒酒汤”时，掌声四起，正是观众得到满足后，给以充分的肯定和赞许。

闭口笑，笑而闭口，其笑甚微，之所以微，在于会心而已。这多出自于正剧题材。如《审城隍》《周元献鸡》等描写明君贤臣、孝子义士的可爱可敬言行，大多使用这种手法来表现。如《审城隍》一剧，描写的是包公为勘审一桩偷窃案，假城隍庙中，与菩萨老爷大开玩笑，在这玩笑过程中，侦破了此案，使窃贼心服口服主动认罪。《周元献鸡》一剧，周元以诚相待，忍痛将用来准备讨媳妇的一只鸡宰杀饷客。席间，周元见鸡伤情，不禁悲从中来。正德问明原因，说出自己身份许以重谢，但周元不为所动，只求还鸡。上述两例，这些人物机趣的语言，观众怎不为之点头赞许，而报以会心的微笑？

苦笑，就是含着眼泪的笑。也就是用喜剧手法处理悲剧题材，或者是在悲剧形式上出现喜剧的色彩，川北灯戏在这方面有其独到之处。《祝庄访友》这个剧目，几乎所有剧种都用悲剧形式来表现。当然，悲剧有其能撼人心的感染力，具有深刻的艺术魅力。但川北山区人民的长期生活是苦多于乐，悲多于喜，他们对人生、社会的观察、感受所产生

的见解和感情，就是面对惨淡坎坷也毫不辛酸凄凉，而是以嘻笑怒骂来嘲弄、唾弃和抗拒，引起人们共鸣，获取慰藉，得到享受。在表现梁山伯进庄会祝英台这一情节时，着力在一对书童四九、人心身上做文章，描写了他们两人天真无邪的思念之情，热情坦率的表露、逗笑取乐于梁祝之间。他们的喜，更衬托了梁祝的悲，哀其不幸，怜其软弱，痛其成为封建礼教祭坛上的牺牲品。观众在笑的同时也油然而生一丝辛酸，悲苦之中却又忍俊不禁。

二、农历春节与闹年锣鼓风

春节是川剧参与节庆活动的重要节日。在民国元年以前的数千年中，春节被称为新正、新岁、元日、元旦、正旦、三元日等，民间习惯称为“年”或“大年”。辛亥革命以后为了改封建正朔，打破王朝纪年，在时间上与世界同步，于是推行西历，使用公元纪年。由于农历合乎农时，便于民生，因此在中国农历与公历并行，并将公历1月1日定为元旦，农历的正月初一改名为春节。春节既是中国传统最重要的节日，也是节庆民俗活动的重要载体。春节演戏是节庆活动中的重要内容，早在清代康乾时期就有文献记载。清乾隆五十七年举人刘沅在《蜀中新年竹枝词》就曾有关于演迎春戏的记载：“闻道新官不要钱，迎春春戏定如前。花冠绣履闲收拾，早与儿曹购彩鞭。”从“迎春春戏定如前”一句可以看到，迎春戏已经被当地的一些官员和主事者定下来的，作为春节期间一项必不可少的活动。不仅如此，除夕以前演戏的特例也出现在一些地方文献的记载之中，如清代石香居士《戡靖教匪述编》卷一就有这样的记载：“开县临江市……市素饶余，百货具备，且有优伶两部在焉。时逼岁除，王三槐取伶人箱中通天冠并蟒玉服之，而令诸优串戏庆除夕。嗣徐天德、樊人杰诸逆大会于临江市，歌舞酣次数昼夜。”文中记事在嘉庆元年，王三槐虽然是白莲教农民起义军四川东乡白号首领，但是依据当时的社会文化和社会礼数规矩，我们可以看出，除夕之前演戏

并不是什么禁忌之事，可以被群众所接受。到了嘉庆之后，春节演戏在迎春活动中又有所发展。正如清嘉庆年间六对山人所写的《锦城竹枝词》所载的那样：“玉泰班中薛打鼓，少年健羡多花点。戏演春台总喜欢，滚珠洒豆妙难言。学向元宵打十番，沿街妇女两旁观。蝶鬟鸦鬓楼檐下，便益优人高处看。”不难看出春节演戏已经成为当时民众喜闻乐见的民俗庆典活动。春节演戏不仅是一项重要的民俗活动，而且春节演戏还延伸出一项重要的民俗——闹年锣鼓。闹年锣鼓是川剧票友在春节期间自发组织的一项庆祝春节的活动，旧时在四川一些戏窝子，如成都、重庆、自贡非常流行。晚清著名学者筱廷在《成都年景竹枝词》中就写到成都当时打闹年锣鼓的场景：

景运初开事未繁，闹年锣鼓满街喧。
少年最爱翻花点，每学班子打十番。

这首竹枝近乎白描地写出了闹年锣鼓的敲打时间和地点，与此同时，我们也可以看到当时闹年锣鼓的花样众多，而且很多的样式都从戏班借鉴过来，具体借鉴的是川剧锣鼓中哪种样式，待考证，但是闹年锣鼓和川剧的演出已有很大的联系。另一个闹年锣鼓兴盛的地方是戏窝子自贡。旧时春节期间自贡不但要演戏，而且川剧票友还会准时地打起闹年锣鼓，并逐渐成为当时自贡春节的一种流行风气。闹年锣鼓又叫过街锣鼓，自清末民初直到新中国成立，自贡的川剧票友都喜欢打过街锣鼓。应该说，闹年锣鼓以自贡自流井最有代表性。从春节的正月初一到大年十五，各家各户张灯结彩，街心顶上用白布扯起“瞒天过海”，一拨又一拨的闹年锣鼓争相竞技，声震八方，热闹非常。

闹年锣鼓的式样五花八门，如“炮火锣鼓”“花锣鼓”“渝锣鼓”“十样锦”“朋朋当儿”等，其中爱打“炮火锣鼓”就有几十“坡”，几乎都是川剧玩友，以地点划分，如“芦篙冲”“土地坡”“上桥”“大房子”，以及后来居上的大巷“黄氏弟兄”等。除了“炮火锣鼓”之外，还有绅粮班子的“花锣鼓”，前面有几十对各色彩灯引路，排场极大。因为绅粮们怕吃苦受累，此种锣鼓不用堂鼓，连大锣也要别人背。大钵则是拴挂在自己的颈

子上，边走边打，其名目有“庆归春”“下万山”等。自贡的闹台锣鼓之风，因其中也有川剧锣鼓，这有利于川剧打击乐的继承发展。

三、端午佳节与川剧演出

端午节是川剧参与节庆活动的重要节日。端午节为每年农历五月初五，是中国四大传统节日之一。据《荆楚岁时记》记载，因仲夏登高，顺阳在上，五月是仲夏，它的第一个午日正是登高顺阳好天气之日，故五月初五亦称为端阳节。此外端午节还有正阳节、龙日节、午日节、五月节、龙舟节、浴兰节、天中节等称谓。端午习俗主要有食粽子与赛龙舟。端午节起源于中国，最初是古代百越地区崇拜龙图腾的部族举行图腾祭祀的节日，百越之地在春秋之前已有以龙舟竞渡形式祭龙祖的习俗。因战国时期的楚国诗人屈原在端午日抱石跳汨罗江自尽忠君爱国，后亦将端午作为纪念屈原的节日。总的来说，端午起源于南方百越，把农历五月五日视为“恶月恶日”起于北方，注入夏季时令祛病防疫的风尚，附会纪念屈原跳江自尽等历史人物纪念内容，最后形成端午节文化相沿至今。端午节演酬神戏早在清代中后叶就在四川地区兴起。道光《江油县志》曾记载：“端午，市镇好事者，彼此醵金，或令梨园演戏。”可见端午节演戏已经被很多大户人家或者重要官员当着端午祭祀的一项重要活动，同时也被当时的社会所接受。民国十七年成都道学街“文集书林”印刻的川剧传统剧目《皮罗当》，描写乾隆皇帝下江南的故事，其中有《龙舟会》一出，写乾隆皇帝于端午节在江南码头观看龙舟赛的情景。虽然剧中所说的是名义上的江南，而川剧本所借用的景物，仍是蜀中风光，可以看作是对川江龙舟会民俗活动的记实：

乾隆（唱）

这河下论男女难以分数

动鼓乐古笙箫不住长呼

卖汤圆白如雪还有李果（李子）

买酒饭有炒菜又有汤锅
河坎上金丝面还有酱醋
有卖鸭有卖羊有卖鸡鹅
一时间观不尽所卖之货
龙舟儿争上下尽漂在河
头一支龙舟儿扮得不错
王氏女见六郎估住招呼
二一双龙船来吹弹歌舞
却原来扮的是天宝开科
三双船傅氏女劝夫诉苦
胡三明说的话笑杀满河
四双船扮的是鱼樵耕读
看起来又老气甚是姑苏

这段唱词展现的画面里，观戏的人可以看到河岸上有卖川味小吃汤锅、金丝面以及端午应节的李子。河面上，船舟扮演着一出出川戏，为人们勾画出一幅民俗风情画面。

除了春节、元宵、端午之外，其他重要节日也要演出川剧，像中元节要演出《牛郎织女》《乞巧》《赏夏》等一类的剧目。中秋节要上演《前后帐会》《萧何月下追韩信》《反徐州》之类的文扮戏。

第二节 庙会祭祀活动与川剧演出

岁时民俗与庙会祭祀虽然都属于节庆民俗的范畴，但是由于流行地区和形成的历史长短不同，其影响力、参与的受众是不相同的，例如春节、元宵、清明、端午、中元、中秋、重阳这些节日基本上在整个汉民族地区都比较流行，是民众广泛参与的节日庆典，而一些庙会祭祀活动则是在某一个地区流行，参与这些祭祀活动的民众也多在这一区域活动，因此这两种节庆民俗活动里的一些活动内容也不尽相同。尽管如此，川剧演出仍然是庙会迎神等民俗活动中的重要内容。

四川地处祖国西南，是巴蜀文化的发源地，民族众多，历史发展悠久，文化积淀深厚。四川地区民风古朴，“歌舞事鬼神”之风从殷商时期到新中国成立前都十分盛行。在川剧形成之前，以祭祀为目的的民俗活动一直是四川戏剧得以流传发展的主要载体，尤其是商贸性的中心城市尚未形成之前，作为戏剧的生存立足点，农村庙会、神诞、祀雨祷晴民俗活动地点成为商贸云集，四方游客和善男信女的聚集点。由此，寺庙的庙台、戏楼、乐楼以及乡场万年台，也就成为川剧主要的栖身和施展技艺的场所。由于庙会民俗活动，为川剧演出提供了演出场地和观众的基础，故而在很长的一段时间里，川剧受着庙会的养育，受恩于庙会灯会一系列祭祀民俗。新中国成立前，年年岁岁都有庙会，而每月至少有一二处神诞、庙祀活动。如正月十五的上元会，二月十二梓潼庙会、二梓潼庙会，三月三娘娘会，四月初八的城隍会，五月瘟主会、关爷庙会，六月六王爷会、六月二十四川主会，七月十五的中元圣诞，八月中秋月光会，十月牛王会，冬月太阳会等。川剧的形成发展也和这些庙会的兴盛有着密切的联系。

一、资阳城隍庙会与川剧

城隍庙会是四川重要的祭祀活动。城隍庙会祭祀的城隍，是传说中主管城市之神。在信奉者眼中，它是护卫百姓安全，保佑一方平安之神。城隍祭祀在明初期开始兴盛。明初，朱元璋大封天下城隍神爵位，分为王、公、侯、伯四等，岁时还要求祭祀，分别由府州县守令主之。明太祖此举之意，“以鉴察民之善恶而祸福之，俾幽明举不得幸免”，这就直接导致了城隍庙会祭祀活动的兴起。在城隍神民间信仰行为中，最热闹的要数以演戏娱神为主的庙会活动，这是祀神的一种补充形式。在四川的城隍庙中一般都建有戏台。庙会当日演戏，称为城隍会戏。城隍祭祀活动在明清时候就已经十分兴盛，不仅是一项祭祀活动，也是商业贸易的盛会。城隍庙会的盛况，在当时很多文献中都有相应的记载。如清同治邛崃县回龙乡万年台碑记就记载：“且功之有关于土俗者，众善所乐施也，事之有补于民风者，人情所乐助也。……五省商会和各项会首以城隍、药王、川主等神会，就此演戏酬神。以地灵人杰，物阜财丰，居然一大神会也。”又如清《新繁县志》记载“旧俗为城隍诞日，舁神出游。……庙中则演剧酬神，牲牢交错；街衢则高张彩幔，缀以花灯”。清晚期编修的《雅安县志》载：“东西城隍会，三月一日巧制花舆，由城隍祠舁二神像分出东西城，演戏于行台，士女聚观，道路填塞，香烟飘渺，角抵鱼龙之属，五光十色，戏资岁耗千金，越半月还。”

城隍会戏以资阳最盛，规模最大，朝会观戏民众极多。据《资阳县志》载：“清嘉庆白莲之乱，封资阳城隍为‘显忠伯爵’晋号。显忠灵迹，远著本邑，于阴历五月二十八演戏近两月，十分热闹，朝会观戏士女如云。”资阳的城隍会戏，从明朝嘉庆延续至民国末期，约有150年历史，素以戏资高、戏班好、行当齐、名伶多、演技高著称。晚清至民国早期，民间相传资阳的城隍菩萨很灵验，香火旺盛，每年阴历五月二十四是城照菩萨的生日，这天远近的善男信女都要来顶礼膜拜。大街沿途摆

满百货、农具、医药、生活用品及各种小吃等摊子，还有看相、算命、曲艺、杂耍……真是各行各业、三教九流云集，八方商贾荟萃。成千上万来往香客的汇聚，为民间艺人提供了献技的场所。资阳城隍庙会从明嘉庆十六年城隍庙重建起，就不断有戏班前来演出，形成演戏竞赛风气。随着城隍庙会的壮大，赶会演出的班社越来越多，也就形成了各班轮次上演的盛况。到了乾隆五十四年（1789）初春，资阳城隍庙经增修整饰后，焕然一新。负责此项工程的姚艮门、张举鹏为了庆祝，特别联合倡议，组班演戏，当时连续演出了《黄金印》《玉门关》两出高腔犯工戏，演出赢得亲临现场观戏的群众一片好评。这也是关于川剧高腔戏在资阳城隍庙会上最早的演出记载。后来姚艮门、张举鹏成立了资阳县第一个大型戏班——金玉班。至今资阳县杨柳乡关帝庙戏楼的横楣上，存留有嘉庆甲戌年金玉班和已卯年雁荡江金玉班演出后留言的墨迹。由于戏班在每年的城隍庙会大量涌入，为了避免戏班冲突，当地会首们定下了“乐部必觅于省城”的庙规。戏班的具体条件是“行当齐、脚色硬、服饰新”。当时庙会会首规定，入选的戏班必须演完规定的四十本演出。尽管有很多行当齐全的戏班入选，但他们很难完成当时规定四十本的演出。四十本必须一天一本，每天含早、正、下、花、夜五场，全会总共240场。其中最显演员功力的是城隍戏中的“一樑四柱”和“江湖十八本”。一樑即《目连救母》，四柱即《黄金印》《红梅记》《琵琶记》《班超》，高腔犯功戏为非唱不可外，其他的“五袍”即《青袍记》（又名《五福堂》，写梁灏82岁中状元事）、《黄袍记》（又名《佛儿卷》，写释迦牟尼成佛事）、《白袍记》（写薛仁贵事）、《红袍记》（即《白兔记》）、《绿袍记》（即《绿袍相》《拷春桃》）。“江湖十八本”即《幽闺记》《彩楼记》《木荆钗》《玉簪记》《白罗帕》《百花亭》《葵花井》《鸾钗记》（又名《放白蛇》）《白鹦鹉》《三孝记》《槐荫记》《中三元》《聚古城》《铁冠图》《全三节》《汉贞烈》《五贵联芳》《蓝关走雪》，也是每年城隍庙会必演的剧目。川剧剧目体系中著名的“一樑四柱”和“江湖十八本”就是在资阳城隍庙会上成

名的。

到了民国时期，每届城隍庙会都由当地哥老会龙头大爷齐集仁、义、礼三堂头面人物商筹邀请唱戏戏班。戏资靠会首联系，由各帮口凑聚。参加演出的川剧班社也不像以往那样考究，很多江湖班子都可以在城隍庙会上演出。当然要在城隍庙会演出，还是得遵守一定的规矩，如在演出前，班社东家老板必须派管事持名片、背“当头”（一件红蟒袍，作信物）去拜会码头舵把子或会馆（有江西会馆、福建会馆、两广会馆、两湖会馆等）首事进行联系，示以戏折子介绍演出剧目、鼓师、琴师及主要角色名单，商定戏金及演出时间后，则留“当头”，预支定金，准时演出。每演会戏，由会首抽出部分戏金备办酒席，设于正殿或戏台两侧走廊，邀请当地官绅士贾、哥老会舵把子及帮会会首等参加。席间点的戏为“彩觞”（俗称花戏）。他们认为演得好的戏，都要挂红放炮，并给赏钱；看不顺眼的戏，当场喝倒彩，甚至立命送客。民国八年以后，资阳城隍会的演出规模进一步扩大，除了城隍庙演戏之外，还设42个场镇，每一场镇都要给城隍唱一本戏（一天演四台。早台，正戏、下本、夜台称作一本戏）。若有酒席，另加“彩觞”，总计四十八本戏，还要为地藏王菩萨唱十二本目连戏，加上还愿戏，一直唱到八月十五城隍娘娘的生日为止，共演戏两月余。据传资阳城隍威灵显赫，川剧艺人都要来给资阳城隍唱还愿戏，求他禳灾赐福，并逐渐形成风气。各地名伶荟集，彼此观摩，切磋技艺。

正是由于资阳城隍庙会有常年不断的川剧演出，观众耳濡目染，见多识广，对城隍庙中常演剧目，几乎一招一式、一词一腔，甚至演员的穿戴，均记得一清二楚。演员稍有失误，观众就会喝倒彩。为了保证演出的质量，会首们制定了罚戏制度。也正是因为有了罚戏的制度，倒逼资阳城隍庙会演出的班主不得不慎重组班，而演员更不得不狠下功夫掌握技艺。当时人称“戏圣”的康子林，为演出城隍戏，未来前先拜“戏状元”岳春为师学习，然后才到资阳城隍庙会演出。正因如此，资阳城隍会戏，也是川剧高腔戏班和伶人竞技赛戏的演武场，在戏班和伶人中流

传着“不唱资阳城隍戏算不了好先生”的说法。

资阳城隍会的赛戏活动提高了观众的鉴赏能力，培养了观众的评戏习惯，观众评戏的奖惩手段造就了一大批知名演员。凡是成名演员的共同特征是善于体会人物，能在同类角色和相同的表演程式中演绎出不同的人物个性，同一出戏同一个角色，不同的演员能闪耀出不同的光彩。一些杰出的演员甚至被观众誉为“活关羽”“活张飞”“活济公”，所塑造的人物被雕塑供奉于庙廊。成名演员的不同之处在于各有各的特长和绝招，如傅三乾的身段和腿功，蒲松年的气功和轻功，唐金莲的唱功，曹俊臣的叉技，聂丽君的小武功，杨建忠的翻打，周纪明的眼神……无不令人称道。

二、“川主会”与川剧

四川地区从古至今有信仰敬拜战国时期蜀地太守李冰的传统。秦代奉敕修建都江堰的李冰父子死后被尊为护佑一方水土的大神，巴渝乡人向这对父子祈求风调雨顺、五谷丰收，把李冰父子称为“川主”“川王”。在“川主会”的庙堂里，李冰父子占据了主要受祭位置，其他的神灵，不管是玉皇还是观音或是佛祖，都成为配祀的角色，所以也就形成了这样奇特的殿堂供奉场面，而佛、道、土著信仰齐聚一堂接受善男信女的顶礼膜拜，也是蔚为奇观的现象。晚清民初川主会祭祀迎神在成都、资阳、内江、重庆等地都很盛行。川主会不但是普通百姓祭祀祈求风调雨顺的信仰活动，还是四川商会在外省联络和组织的精神纽带，在陕西、湖南、湖北、广东都建有川主宫。每年川主会时，各商帮头面人物都要聚集在一起进行祭祀活动，演戏是祭祀活动中不可或缺的一部分，例如四川大学历史系编的《四川人民反帝斗争档案资料》之《重庆教案》巴县缉获吴炳南等解省请批禀？，就记载了光绪十二年湖北川主会演戏情况：“直至宜昌，始闻其在沙市堤上林万顺烟铺藏匿。当即开船赶往沙市，于八月初七日拢岸，探得该犯在川主宫观戏，即不动声色进庙拢

拿。该犯惊觉欲逃，幸赖人多手众，立时擒获。光绪十二年九月十二日呈。”沙市在湖北，川主宫演何戏，待考。光绪十二年，即公元1866年。可见在清光绪时，川主会在外省演戏就已成为很常见的祭祀活动。

川主会祭祀一般在旧历六月二十三，实际上在三四月间，就是很多地方开始进行祭祀活动，这些活动又称为“清醮会”。正会无固定时间，视神会筹备的进度而定。川主出驾前后三天要禁屠宰，乡民吃素以表示诚意，不得违犯。唱戏都是各地川主会的酬神活动之一。例如川南的自贡、内江、资阳、宜宾等市在举办川主会时，就要聘请当时在整个资阳河名头响当当的戏班富春班、凤仪班、金泰班、文娱班来参加祭祀演出。成渝两地和资阳河名角谢海潮、唐金莲、刘三凤、王小琴、肖克琴、白玉琼、陈幺幺、祝素清、阳友鹤、陈书舫等旦角，董月清、曹俊臣、段宾臣、张志举等小生都会参加。按照演戏习俗，川主会当天一般要上演十五本戏，有些年份，视当年收入情况剧目可增可减。川主会当天演出完成之后，还要和戏班签订协议，留下部分收入于旧历五六月间再演几本“秧苗会”戏，但是不再举办神会了。戏班亮台的当天，会首便组织戏班化妆扮戏数堂，用旗、锣、轿、伞的行列到离资阳回龙场一里外的半边寺去迎接石雕的川主塑像（当地称“老川主菩萨”）到川主庙正殿内，然后点香灯供奉，至川主会办完再按旧的仪式送回半边寺原处，之后是前来献艺的川剧班社演出《群仙会》《八仙过海》《二郎降孽龙》和生旦戏等来酬神。戏班所扮戏文，文的坐滑杆，武的骑马，群角步行。当地群众或孩童也要搬演《刘海戏蟾》《哪吒闹海》等戏，都用方桌抬着，叫做“抬亭子”，后面便是“看亭”数十台。



《白蛇传》雄黄阵

新中国成立后，川主会因为涉及众多的带有迷信色彩的祭祀活动，逐渐退出了民俗祭祀的舞台。改革开放后，由于旅游业的兴起以及地方政府对传统民俗文化的保护，川主祭祀活动慢慢得以恢复，其中最具代表性的是近几年来在重庆江津区举行的石蟆川主庙会文化节。

石蟆川主庙会始于明代，距今已有五百余年历史。石蟆古镇，距江津约80公里，川、渝、黔三省市交界处，是重庆市重点示范乡镇之一，建镇于元朝，明清时发展为川黔两省重要物资集散地和贸易通道。据当地传说，旧时农历六月廿四天出异彩，地现奇光，时万天川主之神灵，降临于大娄山木广场于龙塘，电闪雷鸣，风雨大作，旱情顿解，万民欢呼。大雨过后，塘中浮出三截沉香木，遂请能工巧匠，凿木为像，雕刻大小三尊菩萨。大菩萨供奉于石蟆场，二菩萨供奉于稿子坝，最小的叫三菩萨，供奉于塘河（现塘河镇），三处俱称川主庙，名曰清源宫。新中国成立前，每当遇到伏天大旱时节，三地乡民就要抬出菩萨，送回木广龙塘，称为“菩萨回娘屋”。送菩萨一路上鸣锣开道，两边供着猪头鸡公，三牲八果，12名道士两行排开，诵经念法，螺号长鸣，浩浩荡荡，往木广龙塘而去。到了木广龙塘，由德高望重的道长亲自用法器盛龙塘水，为菩萨沐浴净身，焚黄表，奠供器，然后摇铃祈祷，长跪虔

求。仪式结束后，再将菩萨抬回石蟆。久而久之当地老百姓将农历六月廿四这天定为川主降临日，并举行祭祀活动。新中国成立后石蟆古镇的川主祭祀活动一直停办，直到2015年，江津区开始恢复石蟆镇川主祭祀活动，并命名为石蟆川主文化节。首届川主庙会文化节为期十天，从7月30日持续到8月8日，包括川主排街、取水、拜寿等旧时重要的祭祀活动，其中以8月7日最为热闹。当天将有大菩萨出游，请水、拜寿、爬杆、舞狮、翻五台非遗表演等民俗活动，而在为期十天的会期中，几乎每天都要举行川剧演出。重庆江津石蟆川主文化节已经举行了三届，成为重庆地方民俗文化的一个重要代表。

三、四川的老郎会与川剧

"老郎"是戏班供奉的戏神，每年有三次会期，分别在农历正月、六月、十一月，皆为十一日。老郎，为所祀神名，俗传即春秋时齐国政治家管仲，因其曾设女闾三百，为官妓之始作俑者。一说为唐玄宗，因玄宗爱好音乐舞蹈杂戏，乐妓本为梨园子弟。旧时很多戏班都将唐玄宗尊称为"太子菩萨"。著名川籍作家吴因易所著的方言小说《梨园谱》，在开场就描写了四川旧时很多戏班供奉"太子菩萨"的情况：

> 在距今三十几年前，你如果有机会到一个川戏班的后台去转一圈的话，便会看到在后台的正中方位，供着一个用木头雕刻成的、约一尺长短的菩萨，这位菩萨眉清目秀，头戴软皇巾，身穿黄蟒袍，足蹬粉底黄缎绣花朝靴……那些阅历较深，而又善于揣摸别人心思的艺人们便会主动告诉你，这是他们这一行的开山祖师，尊称"太子菩 萨"，就是有名的唐朝皇帝唐明皇。

供奉老郎也是在四川地区流行的祭祀民俗，不管是民间的草台班子，还是城镇行当齐全的大戏班子，都供奉老郎。清末民初，老郎会逐渐演变成为四川的梨园行当重要行业组织，像遂宁、自贡、成都、重庆等著名的川剧戏窝子都有自己的老郎会，而且每个地方的老郎会还建有自己的老郎庙，其中最具代表性的就是成都和自贡的老郎会。成都老郎会最初选址在正兴街的老郎庙，也是现在川剧玩友聚会的重要场所悦来

茶楼的前身。当时的老郎庙相传是清乾隆末年，由著名艺人魏长生集资修建起来的，是艺人自己创造的世界。清末，劝业道周孝怀集商股创办悦来公司，利用官府压力，强买老郎庙改建悦来茶园，当时老郎会会首康子林、周名超等和成都广大艺人一起，虽然极力抗争，但最后仍不得不屈服于强力之下，让出老郎庙主权，仅取得一点所谓互利条件。条约上注明："……园址为伶人渡让于悦来公司，承办改良戏曲，为伶人永远谋生之所。"这就是晚清著名的"川剧改良运动"。三庆会成立的时候，是根据这个条件取得了悦来茶园这块赖以植根的园地。由于一些新的制度，尤其是经济方面的制度，引起某些囿于旧习的名演员的分歧，他们不愿意放弃包银，因为这对他们更为有利。因此，三庆会剧社成立不久，曾一度发生分裂。康子林认识到这是川剧界的一种内讧，是艺人间的自相残害，在其带头放弃包银并全力支撑下，三庆会的事业又重振起来。

三庆会初期为了深入、全面提升川剧艺术，专门成立了研精社。研精社由康子林发起的专门从事艺事精研的机构，也是三庆会的一种学习制度。每天戏演完后，以老艺人为首，和当天演戏的演员一起回顾当天所演之戏，由老师傅分析演出方面的得失，以求下次演出的提高。除了内部集体学习的方式之外，有时请会外爱好川剧的社会人士讲解剧本，使演员愈益深入地认识剧情、体会人物，帮助他们不断提高艺术水平，这是借助社会力量辅导学习的方式。此外还聘请了某些清朝遗老如尹昌龄等人为研精社的参赞。这些措施，开创了川剧事业与社会力量相结合，加强了改进川剧艺术的力量，扩大了川剧事业的影响，使社会上更多人认识到川剧艺术的真正价值，逐渐消除过去轻视它的成见，因而给予三庆会以更多的支持。如当时的文人王觉吾、冉樵子等都为三庆会整理、创编过很多剧本；有些观众主动修正剧本，或在某剧里增加一场、一段后寄给三庆会的也不少。如《别宫出征》《红袍记》《锦江楼》等剧，三庆会的演出本都是经过观众加过工的。这使三庆会在演出剧目上得到极大的丰富，十余年间，单是新编的剧本就积累了近百本。最著名

的如《红楼梦》十本、《武则天》十本、《离燕哀》《西太后》《刀笔误》《龙舟会》《情天侠》（《迎贤店》就是其中的一折）《胭脂侠》《咸阳梦》等数十本，都曾轰动一时。艺人们在社会力量的帮助下，又集体创编了《蒙面侠》《黑奴光复记》等剧本，也曾得到广大观众的喜爱。三庆会的种种努力，促进了川剧艺术的全面发展，艺术质量的逐步提高；它所树立的艺术风格，被人称为川剧正宗，形成川剧艺术的一面旗帜，博得广大观众的热爱。三庆会成立后，虽然老郎会的名字不复存在，但是老郎会祭祀的一些旧俗被保存了下来，比如每年腊月，都要召集优秀艺人进行义演，义演的收入主要用于支持年老艺人或者基层艺人的生活开支。除了成都的老郎会，自贡的老郎会在整个梨园行当也相当有名望，自贡老郎会祭祀活动在每年农历腊月扎冬班时开始。祭祀演出除了本河道名角献艺之外，还邀请外河道名角，集中在自流井演出三天，演出各名家的拿手戏。这样的演出有利于继承发扬川剧传统艺术。演出收入除了正常开支外，还买下了江关山作为安葬艺人的地方，余钱由名丑刘安民保管，以补助生活困难的艺人。老郎会演出的剧目多是各个河道代表剧目，也是川剧名家的重要剧目。

第三节 地方特殊庆典与川剧演出

一、雅安姜庆楼祭祀与花灯

姜庆楼在芦山县城芦阳镇南街汉姜侯祠内，始建于北宋，是为纪念三国蜀汉大将军平襄侯姜维而建造。建造时称平襄楼，后改名为姜庆楼。芦山在三国蜀汉时为汉嘉郡首府阳嘉县治，为蜀之边郡。传为姜维屯兵守边御羌、封荫食邑和肝胆归葬之地。县民历代崇祀姜维，农历八月中秋，传说是姜维殉难之日，全城搭彩楼48座，年复一年举行纪念姜维的地方民俗活动。平襄楼便是地方官员主持这项祭祀姜维的场所和观赏演出活动的中心。明代，以平襄楼为中心，逐渐增建临街的牌坊，门楼和平襄楼后建成姜维木雕坐像的大殿，平襄楼成为祭祀姜维的享殿，整体形成汉姜侯祠的格局。姜庆楼的庆祝活动以“庆坛”和“花灯”为主。关于姜庆楼的庆坛活动，当地民间有这样两则传说。清咸丰十年，有边外反兵攻打芦山，并兵围芦山城一月之久。正当芦山随时有被敌兵攻占之际，姜维突然显圣，一夜之间，力退敌兵，确保芦山城平安。清廷为感谢姜维之恩，特改平襄楼为姜庆楼，隆重朝祭，庆坛酬谢。另一则传说，则是说清咸丰年间，蓝大顺造反，带着大队人马，向芦山城进发。城里官兵寡不敌众，为了击退叛军，县令特意邀请当时著名的王端公请阴兵来抵挡叛军。王端公答应了县官的请求，命人制作八八六十四根晒簟，把它裹成筒状，糊上火纸，用锅底灰把它涂得漆黑，做成大炮，架在四门城墙上，供阴兵使用。另外命人宰杀八八六十四只大红公鸡，将血滴在城墙上。两件事办成之后，王端公便跑到平襄楼下，披头散发，拿起司刀令牌跳起神来，最后果真用跳端公的形式将阴军请来击退叛军。为了庆祝这场胜利，每年秋收过后，士绅们每年都会把全县大大小

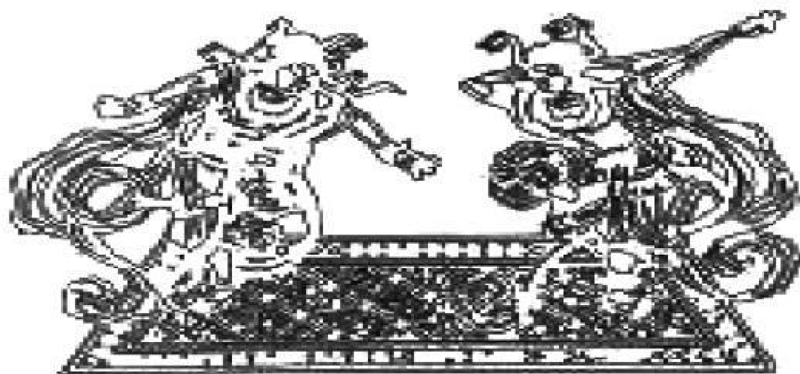
小的端公召集到平襄楼内，进行庆坛祭祀，久而久之，庆坛祭祀活动也就作为一项重要的民俗活动流传了下来。不管以上哪种传说更接近当时的真实情况，延至清代，楼内成为祭祀姜维娱神演出的傩戏庆坛的总坛所在，楼名亦逐渐演变为姜庆楼。庆坛演出规模颇为宏大，整个演出程序有九个环节，分别是开坛、放兵、出土地、请神、出倮倮、童子请仙娘、出二郎、踩九州、收兵扎坛，九个步骤，环环相扣，十分精彩。但看放兵，坛师开启坛门，放出营中诸路兵马，点兵、排兵、安营、扎寨。这里有屯驻十万人马的神兵营，有监管魑魅魍魉的铁围城，手中一杆旗，招得四方兵，法师一声令牌响，东方九夷、南方八蛮、西方六戎、北方五狄，十万天兵出营门，五方旌旗齐招展，然后上演斩妖捉鬼大交兵。庆坛过程中也要演戏，演出的剧目多为神鬼戏。如《灵官镇坛》《踩九州》等，但为满足百姓愉悦的需要，也有许多生活化的剧目，如《仙娘记》，写柳氏仙娘奉命赴坛天之会，其中的情调、逗趣、耍笑，一如人间儿女，十分亲切。再如《滚灯》，这类节目往往假托悍妇惩罚软弱的丈夫，戏里妇人步步紧逼，丈夫“三花脸”则头顶油灯，表演翻滚、钻凳等动作，整台戏插科打诨，充满热闹气氛。

除此以外，庆坛某些剧目还有助于我们了解一些鲜为人知的历史，比如《出倮倮》这出戏讲的就是一段彝族历史。因为元朝时在凉山彝族地区设置宣慰司统摄全境，称罗罗斯，之后罗罗、倮倮也成为彝族的通称。庆坛中，这个倮倮在唱词中倾吐了自己被征召打仗的经过，讲述了离家前告别父母的凄凉，行军中风餐露宿的辛酸，战场上死伤一片的惨烈，归家后田园荒芜的破败，是一部对战争的生动写照和血泪控诉，发人深省。

姜庆楼举行的祭祀活动除了庆坛之外，还要演出本地的花灯戏。芦山花灯戏和芦山庆坛紧密相连，当地俗语有“一折坛、一折灯”，可见花灯和庆坛的相互依赖性。花灯艺人多学艺于庆坛艺人，大多参加庆坛活动，二者从某种程度来看，堪称互生共存。芦山花灯戏和川北灯戏一样，是一种极富地方韵味的民间戏，融歌舞、演奏、故事情节、人物形

象于一体，短小精悍，生动活泼。表演中以化妆的旦角“幺妹子”和男丑“花鼻子”对舞对唱为主要形式。表演当中，幺妹子秀丽、含蓄，其走步、扭身、拧腰，都颇具特色。花鼻子的吹胡、转身、屈膝、摆胯等动作，则显得幽默夸张。整个戏刚柔相济，多姿多彩，诙谐幽默，韵味悠长。花灯戏每出戏演出时间不长，容量不大，颇类川剧的折子戏。剧目多就地取材，将本地的生活素材进行提炼加工，如《裁缝下剪》《王大娘补缸》《憨哥想娃》《路遇》《送婶》等，表演十分生活化、口语化。

二、成都“建醮请水”与川剧



捉旱魃图像

四川虽然处于西南盆地，但是三分之二的区域以丘陵山区为主，从古至今，干旱洪涝等自然灾害多发。在旧时，因为自然科学的落后，人们对待干旱洪涝灾害的认识跟今天有很大的差别，他们把很多自然灾害的发生都理解为是鬼怪和天神的操控，把他们自己的命运与大自然联系在一起。因此有些祭祀活动是希望通过祭祀鬼神来避免灾害的发生。在百姓之间比较流行的祭祀活动就是“捉旱魃”。这两项活动都和旱灾求雨有密切的关系。旱魃的传说起源很早。远在西周时期，就有“旱魃为虐”的说法，如《诗经》上有这样的诗句：“旱既太甚，涤涤山川。旱魃

为虐，如恢如焚。我心惮暑，忧心如熏。群公先正，则不我闻。昊天上帝，宁俾我遁。”先秦时，人们开始把魃视为“旱神”。如古代神话《山海经•大荒北经》中说，当年黄帝大战蚩尤，蚩尤请来风伯雨师，使狂风暴雨大作。黄帝则请来女魃，使风消雨止，打败蚩尤，并将蚩尤杀死。后来女魃没法再回到天上，就在地上住了下来。她所居之处，常年无雨。这女魃就是旱魃。

汉代以后，有关旱魃的传说越来越多，旱魃的形象也各不相同。明清时期以僵尸为旱魃的观念十分流行，由此也派生出“打旱骨桩”“焚旱魃”等求雨习俗。在四川地区“捉旱魃”“焚旱魃”等祭祀仪式在旧时也相当流行。四川的铜梁、双流、广元、绵阳等地每到春二三月，农作物急需用水时，经常出现旱灾。人们希望普降甘霖。春节遇到旱灾都会举行“焚旱魃”仪式。在仪式过程中会邀请戏班唱戏，演出的剧目就有民众开展各种求神乞雨的活动。戏班也要配合全民求雨。戏班求雨，兼有祈神和娱民两种功能，乡土色彩很浓厚。在农村乡镇，便要表演《搬东窗》之一折《捉旱魃》，由正旦或老旦扮演旱魃女神，被人们押解着穿街走巷。“捉旱魃”“焚旱魃”的求雨仪式在四川的大多数地区相当流行，而在成都有一种独特的求雨仪式——建醮请水。

> 建醮请水本为成都习俗，昨七号午前十二钟，记者至总府街，忽闻锣鼓声喧，旗帜飘扬，见前面有黄纸牌疏导，写法不一，大致系“建醮求福”等意。牌后有旗子、统伞，夹以细乐。细乐一过，又有数十丈长布乐棚一道，川北锣鼓在内，杂以查盘。此后有身披红衣、口吐长舌而面分五色者，有头戴维帽白顶、身穿长褂者，其余吃烟鬼、赌博鬼、矮子鬼、马面、牛面，种种奇形，难以枚举。更有奇者，有一双手用绳背缚，插一死刑标子，系所扮《药茶记》一戏。又马上扮一女角，名《汝南寺送亲过府》（即《聊斋》之《辛十四娘娘》） 。后锣鼓、细乐二起，狮子龙灯二起，平台四架：一、扮一老生，一小武生，系杨雄、武松在《酒楼设计》；二、一戴将军盔武生，一马弁，系《周玉吉失岱州》；三、内坐一小旦，一小生，系《放裴》；四、内坐一疯和尚，系戏之所谓《攻痨虫》。

祭祀中出现的剧目是川剧中的经典名剧，而且都是一些苦情剧。

三、自贡品仙台与川剧

“品仙台”一名，是因为自贡神会戏而产生的，也是自流井一带川剧活动的代称，就是要从川剧界的凡人中品出戏中仙来。当时自流井在川剧界称“井河”或“井帮”，庙会戏多，“川盐济楚”时期川剧演出盛极一时，因此出现了种种品戏的活动。这种活动，有观众品、名角品、自我品等方式，都是自然形成，凡受到好的品评的演员，即被认为是戏中仙。观众品，是观众看了戏后，在茶馆、酒肆、家中或旅游中争相议论，品出谁是戏中仙，能被品出的演员，当然就引以为荣。这种习俗使各河道的艺人都想来自流井一行，他们有“自流井是戏窝窝、银窝窝”、“到资阳河去胀肚子”之说。名角品，是名角之间的互学互品。自我品，是几个演员都能演某一出戏，总是由自己衡量一下水平高低，应让水平高的演员出场。自贡在清代的演出中，多种品戏的活动在较长时期内成了习俗，于是出现这句话：不唱阳县城隍会，算不了好先生；不到自流井唱戏，不算戏中仙。“品仙台”三字也在川剧界中随之广为流传。

第四节 行会庆典习俗与川剧演出

行业组织的奉神活动是行业神崇拜的重要表现方式，是崇拜活动的高级形式。行业组织即行会或行帮是从业者为维护自身利益而结成的行业团体。行会主要指工商业者的组织，行帮则泛指各行业的行业团体。行会旧时也称行帮。行业组织产生的时间，难以确考。

行业神又称行业守护神、行业保护神，是从业者供奉的用来保佑自己和本行业利益，并与行业特征有一定关联的神灵。行业神崇拜是人类信仰史中的一个过程，是民间信仰的一种类型。远在社会分工和行业产生之前，神灵崇拜就产生了。但由于当时没有行业，也就没有行业神崇拜。行业神崇拜是随着社会分工和行业的发生、发展，以及行业观念在从业者头脑中的确立而出现的。有了社会分工和各种行业，各行业也就有了自己的利益和要求，也就需要制造出适应本行业特点和需要的、用来护佑本行业利益的行业神。

演戏敬神是行业神崇拜活动的重要组成部分。所谓演戏敬神，就是从业者为祈求和酬答神佑而将戏曲敬献给神灵。在从业者看来，神不但需要供品，也需要娱乐，给神演戏如同上供一样，故而演戏被称为“献戏”，所演出的戏剧活动也称为行业戏。行业戏的性质及特点有以下几个特点：其一，所谓行戏，最明显的特征是其具有行业性，它是七十二行请戏班演的戏，不同于一般的商业性演戏和家庭堂会戏，演出剧目具有特定性，必定与本行业敬奉的神灵或者行业历史上的重要人物、重要时间相关。其二，行戏由行会出面组织，实际是以定向包戏的方式请戏班来演出，组织性较强。一般的行业协会都会在年关或者有重要庆典活动之时，同时请戏班演出，看戏是活动的一项重要内容。其三，行会戏

名义上是敬献给行业神祖的。其四，行戏是祭神、宴会时为图热闹、助兴而采取的方式。其五，因为请戏班要花很多钱，所以常常几个行业联合举办。行业戏的演出城镇和乡村都有，但比较起来，城市中的神戏（行戏）最多、最热闹。如民国十七年《涪陵县续修涪州志》云：“旧俗同业神会，每年必演戏，各有基金。城中神会戏最多，大镇乡亦尝演二三十日。”

一、镇江王爷会

镇江王爷一般认为是掌管河运与渔业的神，各省都有。镇江王爷到底姓啥名谁，是何方神圣？说法比较多。甘肃陇东南黄河流域以杨四为常见，长江流域以杨泗将军说较为常见，四川当地的信奉者以神话传说中大名鼎鼎的二郎神杨戬为原型，进行供奉。清代中叶到民中期，成都、自贡、宜宾、内江、南充等水运发达的城市都修建了王爷庙，每年六月初六都举行祭祀活动。这其中以成都和自贡的王爷庙会最为出名。成都在清代曾经有过三座王爷庙，一在北门外的府河边，一在东门外的府河边，一在南门外的南河边。作为一个因水而兴起的城市，成都至今还完整保存着一座王爷庙，是在双流县黄龙溪锦江岸边的防洪堤上。因为庙内一直供奉着镇江王爷，所以又叫镇江寺，但庙前的水码头仍然叫王爷坎。黄龙溪王爷庙中的镇江王爷雕塑已经不复存在，但每年六月初六，都要举行祭祀大礼，酬神演戏，大宴宾客，热闹三天，被称为“王爷会”。在黄龙溪的王爷庙内，清代还建立有船运业的行业工会，名叫桡业工会，管理着三百多艘船只、一千多名船工。王爷会另外一个兴起的地方是盐业发达的自贡，现在还保留着全省相对完整的一座王爷庙。这座王爷庙坐落在自流井区沙湾的釜溪河畔，背倚龙凤山，是一座造型独特的清中叶建筑。20世纪初，这座王爷庙曾由自贡盐场大盐商王余埏、李春霖主持进行了修葺，作为本地商贾奉祀镇水王爷庙以及观景、赏戏、品茗和举办元宵灯会的地方。王爷庙依山临水，既是建筑佳品，

又是风景胜地。庙中保存完好的一座戏楼，是四川已不多见的清代川剧舞台。王爷庙作为自流井著名的行帮会馆，又拥有规模巨大、配置精美的川剧戏楼，戏楼为上下两层，建筑为抬梁式木结构，屋面为单檐歇山式屋顶，面铺筒瓦，举折陡峭，四角起翘，屋顶正脊置火龙珠一串。楼通高8米，面阔三间共26米，明间宽，两侧次间略窄，进深9.5米。下层为宽阔的走廊，可直接通向河边，28根圆柱支撑二楼戏台楼面。上层为戏台，戏台为半伸出式过路戏台。王爷庙装饰华丽，雕刻精美，独具特色，戏台正面上中下三层均配以木雕，分别刻有山川木石、奇花异草、历史人物、戏剧场面等，具有很高的艺术价值和观赏价值。自贡王爷庙会和其他地方的王爷庙会一样，每到农历六月初六，当地民众都要在庙内举办盛大庆典，各地戏班子争相登台，自然成为自贡盐场的一大胜景。庙会上演什么样的剧目，我们已经无法知晓，但是从戏楼上残缺的戏剧场面浮雕，尤其是以人物塑像为主的戏剧场面可以辨别有川剧《孟丽君》《绿野仙踪》《鼋幺妹配烂龙哥》《哪吒闹海》等剧目。

二、屠宰行业祭祀

四川是生猪、肉牛生产的大省，猪肉和牛肉的产量一直位居全国前列。正因如此，屠宰行业也是四川地区重要的基础性服务业，有大量的从业人员。旧时，四川的屠宰业也有行业帮会，祭祀供奉的三国名将张飞。清以来各地屠宰业奉张飞为祖师。《鲁班书•九老十八匠》谓杀猪的师傅是盘故醒侯帝，醒侯帝即张飞。《三国志•张飞传》载，张飞死后，“追谥飞曰桓侯”。盘故即盘古，民间说某事早则言“盘古那会儿”，此言指的是祖师是盘古时候的人，或说祖师创业始自盘古开天地。还有一种说法是张飞出身屠户，在《三国演义》第一回，张飞自称“某姓张，名飞，字翼德。世居涿郡，颇有庄田，卖酒屠猪，专好结交天下豪杰”。另有传说张飞因卖肉与关羽打斗，刘备“一龙分二虎”，将其分开，三人由此相识，桃园结义。张飞是有名的义士、猛将，又有屠宰的

经历，故而屠宰业将其奉为祖师，或与刘备、关羽合祀，称为三圣、三义等。四川屠宰业普遍奉张飞为祖师。自贡屠宰业建有一座规模宏丽的祖师庙，称桓侯宫，又叫张飞庙、张爷庙。《重建桓侯宫碑序》中有记载清乾隆年间，自贡屠沽行“募众醵金，创建桓侯庙，凡正殿及东西两廊、戏台、山门，并供神器，无不周备而肃观瞻”。庙的正门上刻有张飞像，两侧刻有对联：“大义识君臣想当年北伐东征单心克践桃园誓，功丰崇庙祀看今日风微人住寿世还留刁斗铭。”此庙至今尚存。内江、新津屠宰业每年农历八月二十三举办张飞会。张飞会当天要进行祭祀活动，并酬神演戏，演出的剧目有《鞭督邮》或《夜战马超》《过巴州》《长坂坡》等。

三、财神会祭祀

财神会是商贾士绅祭祀行业的重要活动，农历七月二十二，是财帛星君李诡祖的祭祀纪念日。在道教经典《三教源流搜神大全》中，李诡祖是中国神灵信仰中的文财神之一，主要管理“随朝三品以上官人衣饭禄料，及在世居民每岁分定合有衣食之禄”，即在道教的神仙系统中，李诡祖主要管理的是在朝的三品以上官员的衣物俸禄，以及普天之下每一个百姓的衣服食物钱财等，是主管官员和百姓官运和财路的，权力很大，信仰者众。七月二十二财神节，道教中这一天是财帛星君李诡祖的成道日。李诡祖去世后在这一天羽化得道，位列仙班，成为天上星宿中的财神，在天庭的职衔是“都天致富财帛星君”，专管天下的金银财帛。因此民间在这一天要举行规模宏大的庆祝活动。后来民间有人说这是财帛星君的生日，实际上是成道日。中国的民间习俗是正月初五拜财神，七月二十二祭祀财神生日，又叫财神节。该习俗遍及整个中国大陆、港澳台地区、东南亚以及华人聚居之地。



《搬洞打珠》之财神

这一天，所有的经商业户，都要大宴宾朋，感谢财神的到来，感谢亲戚朋友的大力支持……大吉大利、开开心心、欢欢喜喜，所有美好的祝福一起献上。中午宴宾朋，晚上亲人聚，热热闹闹一整天。祭祀时，红烛高照，用面做成元宝、圣虫，或用钱做成钱龙，吃水饺谓之“元宝”，意谓招财进宝。

四川是西南地区重要的商业重地，从商人数众多，涉及商贸的行业人多，因此，财神会也是商贾士绅进行求福、祈财的一项重要的祭祀活动，尤其是在成都、自贡、内江这些水运发达，商贾云集的政治中心或

者交通重镇，财神会都是商贾一年一度集会庆祝的重要节日，比如傅崇矩著《成都通览》中“民情风俗”一节中，就提到了成都商贾在七月二十二各商铺做财神会的情况。当天停货半日，以鸡酒飨神后，即以筵宾客，待铺伙。《自贡市盐业志》有载，光绪三十三年（1907）自贡烧盐工人在炎帝宫兴创财神会。自此烧盐家传技艺被行会统办。财神会不但是烧盐行业的重要行业祭祀活动，而且开始管理烧盐技术的传承发展。除了成都、自贡等贸易重镇之外，在一些县城，财神会也很流行，在嘉庆十八年刻本《夹江县志》中有记载：“民间赛会，从古蜡息之遗也。田事而外，商贾、百各有由始。即有所报。民于诸神，或生日，或塑像始期，皆谓之所谓素而飨之也。正月初三，土地会。正月十八，二郎会……七月二十一，财神会。”可见财神会在一些县城也相当流行。财神会当天演出的戏多以求财进宝，喜庆吉祥的居多，例如《财神图》《黄河阵》《宫人井》《南河岸》等。

第五节 民俗的发展与川剧的兴盛



新中国成立后，由于多种原因，大多数节庆祭祀活动退出了人们的生活，例如资阳的城隍庙会，成都、自贡的闹年锣鼓，成都的老郎会、建醮请水，自贡的王爷会等。伴随着这些活动的消失，很多在节庆祭祀活动上演的川剧剧目也逐渐退出了川剧舞台，成为尘封在资料室的文学剧本，有的甚至连文学剧本都已经消亡。改革开放后，随着服务业和旅游业的发展，很多地方开始恢复从前的节庆民俗活动，有的甚至将原来小型的民俗活动发展成一个地区的大型民俗活动，然后再包装成一个地域特色的文化品牌，川剧也随着这些节庆民俗活动的兴起成为其活动中重要的组成部分。

一、遂宁的观音会与川剧演出

四川遂宁是中国观音民俗文化重镇，当地有广德寺、灵泉寺两大佛教庙宇，自唐代以来，形成了独具特色的观音会习俗。遂宁的观音会就是重要的佛教祭祀活动。观音是佛教中的重要神灵，佛教是世界三大宗教之一，它起源于古印度，创始人是释迦牟尼。观音从印度传入中国后，变成了大慈大悲、救苦救难、普度众生的观世音菩萨，是真善美的化身。随着西汉时期佛教文化的兴盛，观音这一佛教人物逐渐在中国传递开来，成为汉民族重要的佛教信仰人物。遂宁成为佛教重地，源自一位出生于遂宁的克幽禅师。他先后在遂宁、成都静居寺、彭州白鹿山潜心礼佛，十年面壁，终成一代高僧。唐大历二年（767）住持遂州的石佛寺（广德寺），为四众弟子讲经说法。唐大历九年（774），因唐玄宗诏克幽禅师入京，与著名道士史华辩义胜出，由此克幽名声大振，回川时奖赐丰厚，由是学徒们争来广德寺供听法音和接受戒律。德宗贞元三年（787）九月十一日，克幽禅师无疾圆寂，享年61岁。遂州刺史韦成武令其门徒在寺南建舍利塔安葬。当地民众认为他是观音化身，每逢观音寿诞日便焚香祭祀，久而久之，积习成俗，当地百姓认为观音最早

在中国落地生根的故土就在遂宁，最早的形象化身就是遂宁广德寺的开山住持克幽禅师。遂宁的观音会也由此而来，形成了一种独具地方特色的祭祀活动。

民间传说农历二月二十九、六月十九、九月十九分别为观音菩萨诞生、出家和成道之日。是日，遂宁民众自发带香火和贡品前往观音庙祭拜，普通人家在这一天要戒荤、戒杀生、戒酒。男女老幼、善男信女朝山进香，人流如潮，形成当地特有的观音会民俗节日，数百年来香火不断，延续至今。每逢会期，当地政要官员、行会会首也要举行祭祀活动，同时邀请戏班演出观音题材故事剧，如《观音得道》《火烧白雀寺》，或者是表现释迦牟尼故事的《佛儿卷》，以及一些以祈福纳德为主要目的的剧目。广德寺内设有观音殿、地藏殿。当地民众笃信观音，认定观音为遂宁人氏，说她诞生、出家均在遂宁。观音殿记载了这样一首地方民谣："观音菩萨三姐妹，同锅吃饭各修行。大姐修在灵泉寺，二姐修在广德寺，唯有三姐修得远，修在南海普陀山。"可见观音文化在遂宁的影响。改革开放后，当地百姓信奉观音的习俗再度盛行，随着旅游业的兴起，传统的以祈福为主要形式的观音会逐渐演化为集旅游、美食、民俗活动于一体的大型旅游节。在当地政府的推动下，观音文化旅游节从2008年以来已经举行了九届，规模影响日渐增加。旅游节举办过程中也吸引了更多的其他娱乐方式参与其中，但是川剧演出仍然是每年旅游节必不可少的内容。遂宁市依托行当建制齐全的川剧团，每年在旅游节上都会演出川剧，但是，演出的川剧剧目已经发生了变化。以祭祀观音、祈福纳祥为主要内容的剧目已经很少演出，更多的是演出一些热闹、喜庆或者展示川剧技艺的剧目如《滚灯》《白蛇传》等。

二、广元的女儿会与川剧演出

"广元女儿节"源于广元民间对武则天的纪念。中国第一个女皇武则天出生于四川广元，千百年来广元流传着"正月二十三，女儿游河湾"的

民谚。民间传说正月二十三这天是一代女皇帝武则天的会期，是日，当地妇女都要到江边游玩赏春，因此形成了当地一个重要的民俗节日。比起大型的庙会节庆活动，女儿节最早的雏形只是一个形式单一的妇女游春集体娱乐活动，广元当地将其取名为“女儿游河湾”。古时在广元城外不远处的嘉陵江边有个古镇叫河湾场，就是现在的塔山湾袁家坝开发区一带。当年的河湾场古镇是与昭化古镇齐名的水陆码头，商贾云聚，很是繁华。在正月二十三武则天会期这天，河湾场就更是热闹，“百戏俱成、摊贩云汇”，这样的场面自然吸引着广元的女性前往游玩。谚语“到了昭化，不想爹妈；到了河湾，快乐神仙”，说的就是昭化的繁华和河湾庆祝武则天生日这天的盛况。旧时的女性平时是不许随意出门的，而在武则天生日这天，广元的女性可以穿上节日的盛装恣意外出赶场、逛庙会，可见女皇帝武则天对广元民间自由思想的影响有多么的深远。民国时期那个热闹的古镇河湾场在一场特大洪水中被冲毁殆尽，从此游河湾纪念武则天生日的活动便不复存在。



川剧《武则天》

广元女儿节文化活动，就是在昔年“正月二十三，懒婆娘游河湾场”的文化基础上形成的。只是初期的游河湾放在了皇泽寺前的利州江

潭处，因为这处江潭是武则天的母亲杨氏在西龛古寺（皇泽寺）礼佛许愿后，“乘舟游江，梦与龙交，而孕则天”的水域。故此新时代的女儿节便造出龙船、凤舟、画舫，妇女们载歌载舞地在江潭处游河湾。也许是冀求金龙再现，再感龙孕，多生出几位为天下妇女扬眉吐气的武则天来。后来因为安全问题，嘉陵江水域不便开展大型的群众性文化活动，于是游河湾就移舟南河水上公园。女儿节在旧时作为祈福的民间活动，活动当天会举行很多娱乐活动，其中就有川剧演出，但是因为女儿节多以妇女参与，所以演戏的活动少之又少，主要的文化活动包括女子赛凤舟、两岸山歌对唱等。1985年广元建市，随着城市行政区划的升级，广元便开始寻找和提炼自己的地方特色文化内涵，于是一个近1400年前出生在广元的伟大女性便站在了广元文化的前沿，并很快成为了地方特色文化的一面旗帜，她就是中国历史上唯一的女皇帝武则天，“女皇文化”便成为广元独具特色的地域文化之一。1988年5月，广元的东山之巅建造起了一座用以纪念武则天的13层建筑物——凤凰楼。同年6月14日，广元人大一届常委会第二十次会议作出决定，恢复纪念武则天的民俗活动女儿节，并将女儿节的举办时间定在每年的9月1日。节日当天，为了追求更多的娱乐方式，主办方会邀请戏班进行演出。同时，为了配合广元女儿节的推广，广元市川剧院专门打造了大型川剧《武则天》。每到女儿节期间，剧场必演《武则天》来吸引更多的观众关注。

三、罗江的庞统祭祀与川剧演出

庞统祭祀活动是罗江县独有的一项民间祭祀活动。这项活动早在明清时期就已经开始，历年都由罗江县令领办。新中国成立后停办。民间传说，每年农历正月二十六为庞统生日。自东汉建安十九年，蜀汉军师中郎将庞士元为国尽忠白马关镇落凤坡（今德阳市罗江区白马关镇）后，乡民便自发在他生日这天，赶到庞统祠，瞻仰庞统塑像、拜祭庞统墓，以表达对庞统的无限哀思。其民间祭祀从正月二十开始，俗称

为“起会”，到正月二十六这天，逛庙会的人达到顶峰，庙会持续到正月的最后一天。关于庞统祭祀活动的记载最早可以追溯到清道光年间。同治四年《罗江县志》记载了道光十二年庞统祭典的祭文、祭品和祭祀礼仪：“庞靖侯祠，道光十一年前任柴芸畦邑侯题奏，十三年奉公颂赐祭文、祭品，遵依饮天监颁祭日期，致祭文日：惟侯忠节，扶汉恢与，克成鼎足之勋，同被师尊之号，功高三国，庙食干秋。龙跃凤翔，著精灵于白马：鸿猷骏烈，表伟绩于丹书。兹届仲春（秋）用昭时祀，尚祈歆格，鉴此精处尚维。”祭品有：瓷爵三，帛一，牛一，羊一，豚一，核桃，荔枝，龙眼，枣，粟各一盘，酒一样。

罗江庞统祭祀习俗传承日久，为配合旅游需求，近年来当地编排了《名垂凤岭》大型仿古祭祀场景剧，作为庙会中最具代表性的民俗活动之一，全程分为四档，先后有序。主要祭典程序首先为开祭仪礼，然后乐队奏庙堂音乐，祭祀队伍依次由挂镜台牌坊沿古驿道向庞统祠前行，众人沿途低唱祭祀歌。在庞统祠前，主祭官诵读祭文。祭文毕，由川剧演员扮演的诸葛亮、杜甫、陆游、果亲王允礼等历代名人依次出场拜祭庞统。在拜祭过程中运用川剧表演方式颂扬庞统之功德业绩，颇具戏剧观赏性。

第三章　川剧班社及行业规制

清代康熙后期至雍正、乾隆年间，四川境内相继出现了以演唱南北剧种声腔并逐渐完成本土化演变过程的戏曲班社，如雍正二年来自四川泸县的二十多名艺人在成都成立了以注重高腔为特点的庆华班，招生科徒，日渐兴旺，传习一百余年。经过晚清四川戏曲改良运动的洗礼与熏陶，尤其是辛亥革命前后四川社会变革的激荡，传统班社一部分演变为新型剧社，如1912年在成都成立的三庆会剧社，抗战时期成立的新民讲演团等。新中国成立后，四川各地普遍建立了国营或集体所有制川剧院团。

川剧艺人行业自觉意识是伴随着川剧的发展成熟而逐渐形成的。戏班的组织形式、内部结构与运行机制、供奉与禁忌习俗、拜师学艺和科生培养，都与四川地方民俗有着千丝万缕的联系。川剧戏班具有社会性、行业性、传承性等特征，这与巴蜀社会的组织结构、风俗习惯、宗教信仰、经济基础、社会地位等川剧生存和发展的社会文化土壤密不可分。

第一节 戏班的组织形式

随着清代前、中期外省移民大量进入四川，多种南北声腔剧种相继汇聚四川盆地。清代雍正、乾隆、嘉庆年间，各类戏曲班社在四川逐步兴起。清代嘉庆、道光（1821—1850）以后，班社大增，由于各声腔戏班演出区域不同，声腔及表演等方面各有特色，形成了以“河道”区分的艺术流派：以成都为中心的川西坝戏班，多唱胡琴腔，如太洪班；以资阳、内江、自贡为中心的资阳河戏班，多唱高腔，如大名班；以南充为中心的川北河戏班，擅唱弹戏，如义泰班；以重庆为中心的下川东戏班，则诸腔兼备，如三太班。在成都、重庆、自贡、内江、绵阳、乐山、南充等中心城市，都聚集了一批知名班社。

清代至民国时期，川剧班社主要有家班、私人戏班、业余戏班、科班几种类型。川剧班社通常在会馆、宗祠、庙宇等场所中的戏台演出献艺。在民间露台演出的班社，人称“草台班子”。清代中叶以后，四川戏班大多出现多声腔合流的趋势，并于清代末期进入茶园、戏园等固定演出场所。各班社相互竞争，演出频繁。1912年，聚集于成都的多家戏班联合成立三庆会剧社，开川剧班社之一代新风。20世纪30年代出现了新民讲演团、新又新等演出团体；同期，川陕苏维埃政府建立有蓝衫剧团、川陕省委新剧团，设立了旧剧股。此间，成都、重庆等中心城市出现了一批演出团体和演出剧场合一的戏院，如三益公戏院、得胜大舞台等。

一、川剧戏班的组班方式

旧时戏班有多种组班方式，如家班、私人戏班、合资戏班、业余戏

班等，私人戏班又可分为盈利性和非盈利性两类。家班、业余戏班、非营利性私人戏班以自娱为主，不以盈利为主要目的。盈利性私人戏班和合资戏班能够反映出当时川剧行业的运营方式。下面分类述之。

1.家班

家班，即家庭戏班。关于家班，有两种说法，其一是指以血缘关系或家庭成员为纽带的戏班组织形式，其二是指明清时期，由官僚、富商、文人家庭豢养的戏班。笔者在此探讨的范畴属于前者。家班的渊源极早，就笔者能接触到的资料，家班可上溯至五代时期。“五代范摅《云溪友议•艳阳词》所记载的那个唱陆参军的刘采春戏班的成员，有周季南、周季崇、周妻刘采春，可能还要加上女儿。”南宋的杂剧戏班也存在家班现象。南宋周南《山房集》卷四“刘先生传”所说的戏班“市南有不逞者三人，女伴二人，莫知其为兄弟妻姒也，以谑丐钱。市人曰：是杂剧者。又曰：伶之类也”。川剧跑码头的江湖班子中，家班数量占了相当比例。



邓氏祠堂残存戏台

旧时川剧的家班是一种普遍存在的现象，如泸州的鹤龄班、资阳的太洪班等。泸州合江的鹤龄班由班主邓得珍于清乾隆四十六年（1781）创办，代代相传，所集名伶较多，兴旺时有一百多人，常在四川各地巡回演出。鹤龄班于光绪二十四年（1898）停办，但邓氏祠堂的二层戏楼犹存于今。资阳太洪班由严太洪于20世纪初在内江市资阳县（现为资阳市）创办。20世纪40年代，“严太洪教儿子严金书吹、打、扯、唱，严金书全家六口，组成了严家班，吹、打、扯、唱，生、旦、净、丑一家人包干，在四川各地巡回演出，曾一度受到观众的热烈欢迎”。严金书五子最初组织娃娃玩友团，父亲去世后，老二严黄河正式接替严家班。后迫于生存压力，严黄河解散剧团。2004年，老五严西湖和妻子赵小丽重组剧团，在彭州一个叫花园沟的山村落脚，更名为花园沟川剧团。这个延续了一百多年的戏班至今犹存，现更名为兴龙川剧团，长期在成都市龙泉驿区驻场演出。

2.私人戏班

私人戏班包括盈利性戏班和非盈利性戏班，前者多为商人或袍哥组建，后者为自娱自乐之目的。私人戏班组班人自为班主，不参与演出，另外雇佣川剧艺人进行演出。

盈利性戏班 盈利性私人戏班多由富商或袍哥组建，自任班主。由班主出资购置行头、设备，雇佣川剧艺人唱戏演出，收益归班主所有。演出剧目、演员辞聘、薪酬等一切事务都由班主管理。清光绪十七年（1891）成立于自贡的富春班，即由自流井王姓盐商创办，以班牌颜色命名，分红牌富春班与黑牌富春班。因自贡盐业发达，经济繁荣，盐商及其他相关行业如船运等纷纷修建庙宇、会馆，内建有戏台，以供演出，吸引众多川剧艺人前来搭班，刘汉章、曹俊臣都曾搭此班。抗日战争时期，该班仍在自贡各乡镇演出。富商成立的著名戏班还有当铺业主、监生廖鼎丰出资创建的资中雁江大名班，射洪县洋溪镇经营盐、米、煤的永庆隆商号的大掌柜文镜全创建的洋溢班等。此类戏班资力雄

厚，置办行头好，箱底硬，能吸引川剧名角前来搭班。

非盈利性戏班 明清时期，一些官僚、文人或商人喜欢蓄养戏班，以供家庭娱乐，可分为三类：官僚组办的戏班，文人组办的戏班，富户组办的戏班。这类戏班组班目的以自娱自乐、家庭消遣为主。官僚组办的戏班又叫“官班”。泸县“诰授武德将军”刘光兴于清咸丰二年（1852）成立的全胜班，即为官班。刘光兴酷爱戏曲，于庄园中修造戏楼，常请戏班演出，仍不称心，遂自办戏班。班名“全胜”，取其人员、道具等均胜过其他戏班之意，有艺人一百余名，蟒靠、彩箱齐全。亮台戏以《菱角配》《碧霞宫》等戏为主。他待艺人甚厚，生养、病医、死葬一肩承担，专设有艺人公墓。民国十八年（1929），国民革命第二十军第三师师长陈兰亭酷爱川剧，将当地袍哥堂口的玩友班子组建为“竹凤园”，常从外地聘请名角来涪陵忠烈宫唱戏。后聘请原全胜班的大锣三保子、胡琴雍伯清、旦角王垮儿和资阳河的花脸俞麻子、须生李瞽眼等演员和乐员随军演出。文人组办的川剧戏班以李调元的家庭戏班为代表。李调元平生酷爱戏曲，不仅是戏曲理论家，还是昆曲的实践家和教育家。他在乾隆五十年（1785）回归罗江故里后，在家里办起了一个昆曲科班，“多雇小童，亲为课曲”，“有吴县邹在中，侨居成都，善昆曲，延至家，教小伶”（《续函海•新搜神记》）。他在《戏作》诗里说：“先生实苏产，弟子尽川孩。书塾兼伶塾，英才杂俊才。”《梨同遣兴》诗云：“归来只在梨园坐，自敲檀板课歌僮。”他培养的川剧演员，能演唱一批昆曲剧目，如《红梅记》《十五贯》《白罗衫》《笠翁十种曲》等。他还带着家班“逾州越县”到各地流动演出，为昆腔在川西地区的传播作出了重大贡献。此外，还有富户兴办的戏班，如绵州太平楼（今绵阳市太平镇）文芷芳于清光绪十七年（1891）成立的桂芳老文华班。文芷芳系中产之家，每年收益颇丰，他酷好戏曲，在庄园修建戏台，并招收五十余个孤儿，聘请艺人教戏。科生平日学戏，农忙务农，农闲出外演出。

3.合资戏班

合资戏班是指集资筹办的戏班，包括艺人合资戏班和商人合资戏班两种形式。由于合资戏班是多人合资，班内管理较为民主。

艺人合股集资戏班的出现多因一个演员的名声和财力不足以单独挑班，只好联合集资。班内管理采用较为民主的方式，公推负责人管理班社事务，基本不存在剥削制度。收入采取分账制，保障每位演员的生计问题，戏班收入高的时候，演员们还能享受一定比例的福利。如由约一百八十余名艺人组成的三庆会，民主选举旦角杨素兰为会长，名角康子林、萧楷臣为副会长，丑角唐广体为管事，一改由“本家”（私营老板）治班的传统体制，会内事务全由艺人协商自主。傅三乾、谢海潮、赵焕臣、钟香玉、褚安平、刘保民等合股集资组建的重庆裕民科社，旦角杨素兰集资组建的宴乐班等，都属于艺人合股集资戏班。

商人集资组班，多为同行业或同乡富商联合集资。戏班要自制行头、乐器，支付演员薪酬。为了显示财力雄厚、实力过硬，不仅大衣箱、二衣箱、三衣箱、杂箱、盔头箱齐备，还要求优质，且邀请名角登台献艺，所需费用较多。因此，一个富商往往难以支撑高昂的费用，故而选择与同行业或同乡富商集资办班。这样一方面可以满足商人们自娱自乐的需要，另一方面也可以成为显示财力雄厚的资本。同行业富商和同乡富商有交叉，如自贡的盐商多为山西、陕西商人，既是同乡，又为同行业。清光绪二十年（1894）成立于涪陵的三泰班由涪陵“八省公所”各商会集资筹办。这类戏班因资力雄厚，能吸引众多名角前来搭班，演出的剧目更受大家欢迎，影响力也较大。

4.业余戏班

业余戏班是指由玩友组织发展起来的戏班，属于玩友、爱好者自愿结合的自娱班。民国时期，泸县毗卢乡人好川剧者甚众，先后建有川剧玩友公堂余庆社、娱乐社、乐乐社，乡长之兄林耀光善司鼓、会生角、

喜玩木偶，常邀集同仁社中活动，切磋技艺，或应人之约同乐共欢，平时围鼓坐唱，偶尔粉墨登台。因乡民爱戏，故时常献演。业余戏班多由玩友公堂逐步发展而来，合江县福宝镇的常乐社亦是如此。常乐社初为玩友公堂，1948年有大量艺人来社求济，社长肖竹仿为安置这批艺人，便以常乐社为名组成戏班，陈耀仙、黄朝国、张庭武等演员都为该班艺人。

21世纪以来，仍有较多的业余戏班，他们多为川剧爱好者，也有不少退休川剧演员。退休后有较丰裕的退休金，且时间充裕，便聚在一起，共同组建民营剧团。这类民营剧团演出频率不高，有的周演，有的旬演，演出时间相对固定。演出场所不是正规剧场，甚至不是舞台，有的是在公园里，有的是在宽阔的台阶上。如成都临邛的文君川剧社的演出舞台就是由一个展厅进门的不足三米宽的过道装饰而成，观众则在展厅前的空地上看戏。这些非职业演员在满足自娱需要的同时，也满足了当地观众的看戏需求。

5.科社

科社为学、演结合的戏班，有两种不同的形式。一种是戏班另开科社，招收艺徒，艺徒出科后，在戏班穿角演出。如雁江大名班成立数十年后，于光绪八年（1882）创办三字科班，以岳春、萧遐亭、谢海潮、罗开堂为教师，培养演员蔡三品、傅三乾、刘三凤、王三江和鼓师彭华廷等三十多人。另一种是指戏班和科社为一体，边教戏边演出。如裕民科社在成立之初，招收科生三十余人学习，学制七年，其中五年出科，两年帮师。入科后，三个月训练基本功，后按行当教戏，六个月后边训练边在裕民茶园穿角演出。傅三乾、谢海潮、赵瞎子、钟香玉、田岐山、褚安平、潘鑫臣、胡建廷和卓少堂等十大领首既是股东，又是老师，培养了很多有成就的人才，如小生骆裕德、秦裕仁、谭裕贵等，旦角胡裕华、朱裕芳、刘裕姣等，花脸许裕喜、江裕良等，须生李裕正、杨裕文、吴裕忠等，丑角周裕祥、刘裕能、李裕可等。怀宁科社亦是如

此，科生学艺有一定基础后，边学边演。

二、川剧戏班的薪酬分配模式

川剧戏班的薪酬分配模式经历了一个复杂的演变过程，富有浓郁的习惯沿袭、约定俗成色彩。从支付形式来看，大多是以金钱支付，如李调元家班的演员为固定薪酬支付，但也有以物抵充戏金的。民间戏班早年实行的"包银制"或"分账制"都是戏曲行业特有的分配习俗。

新中国成立后，对戏曲行业实行了"改人、改戏、改制"的"三改"政策。所谓改制，其中重要的一方面就是废除旧戏班不合理的管理制度。川剧界和其他行业一样，无论全民所有制剧团还是集体所有制剧团都实行了工资制。除了基本工资之外，演出期间还有少量的演出补贴。改革开放之后，四川的戏曲剧团普遍实行差额补贴加奖金的工资制度。改革开放后，出现了大量民间职业川剧团，其分配制度具有多样性特征，一般情况为底薪加奖励，底薪的多少则视各剧团情况不同而有很大差异。大多数民间剧团演员、乐员底薪都比较少，但还有一些额外的奖励性报酬，如观众现场直接给予的"花钱"等。这些额外的收入具有不固定的特点，民俗色彩极为浓郁。

1.包银制

"包银制"是传统戏班针对当家角色的一种收益分配方式。按照旧时川剧戏班的经营方式，一般来说，一个戏班或戏院都有一个基本的底班，而名角是经常需要聘请的。戏曲是角儿的艺术，班主或经理人根据一个阶段经营状况的需要，决定聘请哪一个行当、哪一个级别的名角。在聘请名角之时，双方要先讲好条件，签订演出合同，合同内容包含班主支付演员每一天的工价（即包银）以及演员承担的演出任务。包银的高低，取决于角儿艺术水准及票房影响力。在双方协签订之后，即正式入班登台演出。也就是说，能够享受包银待遇的通常是有较高知名度、

可以独立挑梁的角色。而同班作为配角或者“班底”（又称“下驷角”）的演员，则实行分账工资，按照相关等级获取报酬。他们所得的工价很少，有时一天只能维持吃饭。

但是，这种名角包银的待遇是有时间和条件限制的。一般来说，丑角行当的包银角色必须掌握数十出乃至上百出剧目，只要戏班开出“戏报”就必须登台演出；如果不会演出此剧或拒绝演出，那就等于自动放弃包银。也有一种情况是，一些名演员只擅长某一类型的剧目，他们通常是自己准备一个“戏折子”（即本人演出剧目戏单），划定自己的演出范围，超出这个戏单的剧目可以拒绝演出。根据戏班的大小、剧院演出的需要，一个戏班通常不是仅有一个包银演员，比如旦角行、花脸行、老生行、小生行可以各有包银角色，一个行当也可以有几个价格不等的包银角色。各行当演员中造诣最高的艺人被称为“当家人”，又称“大脑壳”，拿一等工价；次之称为“二脑壳”，拿二等工价；再次之称为“三脑壳”，拿三等工价。据川剧名丑李笑非先生回忆，20世纪30年代，他在成都三益公剧院演出时，同是丑行的刘金龙先生、一笑先生都是每天6000元（法币，下同），而他是4000元一天。后来他离开三益公剧院到永乐剧院，包银升到每天8000元。之后，陈全波老师推荐他到遂宁县演出，对方开出每天25000元的工价，为了全家人的生活，他挑着担子，一头装生活洗漱用具，一头装着剧本，去到遂宁演出。

2.分账制

分账制，即按照演员技艺水平的高低，按劳分酬。戏班实行分账制，演员技艺水平越高，收入也就越高，这就促进了演员苦练表演技艺，以“文武昆乱不挡”为荣。据川剧老艺人李述成介绍：

> 一般小旦分三股，大戏班上的小旦会唱昆曲、高腔、胡琴、弹戏、灯戏的，或是敢动《平西夏》《樊梨花》《绿牡丹》《打祝庄》《铁龙山》这五个武旦戏的好先生，三股之外，还要加内账两股，共五股。

李述成先生的介绍虽谈的是旦角演员的收入，但也揭示了在分账制

收入分配制度下，高收入的演员都是艺通五腔、兼擅文武的全才，否则就只能得到一般的待遇。正因为戏班采用了分账制这种薪酬制度，故而激励艺人向一专多能的方向发展，促进了川剧的繁荣兴盛。

三庆会成立后，革除旧戏班社的积习，在工价议定上，本着“有戏大家唱，有饭大家吃”的原则，废除名角的包银制，实行分账制。无论是名演员，还是龙套演员，根据出力多少、技艺水平的高低，由大众公议每人应得数额，尽量缩小名角与龙套的收入差距。每逢淡季，名演员自动减薪，以保证“下驷角”演员的最低生活。在这样的制度下，即使收入少，艺人所得微薄，仍然同心协力，不愿离散。

> 年底，我们这群娃娃都领到了工资。我的工资比其他娃娃多10%。年终我们和大人一样，还分了红——年终奖金。分红按工资比例发放，剧团里人人欢天喜地。老师们说：“唱戏多年，还从来没有听说过分红哩。”当会长的以身作则，不搞特殊，按比例分红，突破了旧戏班的包银制，调动了各方面的积极性，连我们这样的娃娃都感到有奔头。

由艺人们自发组织的进步社川剧，情况也是如此。据川剧名丑李笑非先生回忆：

> 每天剧目演出到一多半时，剧场服务员就会去查票、收票，收票后立刻就在柜台上分账。参加分账的固定人员有：后台（即班社），进步川剧社管财务的公事人；前台（即剧场），永乐大戏院的经理、售票员、会计等。非固定的人就多了，搞承包的、管业务的，等等。等着领工资的演员都在永乐大戏院门口的茶馆里坐着，只等柜台上将总收入一报，大家心里基本上就知道自己有多少进项了。……人人关心业务，把剧社的命运和自己的利益完全拴在一起。经营所得的分配办法是，班社分总收入的75%，剧场分总收入的25%。

分账制激励了演员的积极性，促使班社更加团结，所以三庆会能够吸纳人才，开创川剧名派声腔、各种行当联袂献艺、同台表演的崭新局面，打破了过去受地域、声腔、戏路、班部、剧目限制，狭隘、单一的格局，形成了人才济济、百花齐放的多艺全能的表演团体。

3.工资制

新中国成立后，各地残存的川剧班社、玩友以及流散艺人先后建立了职业剧团。剧团废除旧有的班主制，实行剧团委员会集体领导下的民

主制度，经济上改为工资制。就川剧界的情况来看，在20世纪60年代之前建立的川剧院团中，一些大型剧院如四川省、重庆市、成都市以及部分地市级剧团为全民所有制院团，一切工资由政府财政支付，绝大多数地市和县级川剧团，都是自负盈亏的集体所有制剧团，一切经费来自于演出卖票和剧场经营收入。那时川剧有广阔的市场，集体所有制剧团依靠演出收入，完全可以维持自身正常运转。直到“文革”，将“帝王将相、才子佳人赶下舞台”，剧团被迫停止演出，后遭解散。“文革”结束后，四川的川剧院团又重新恢复建制，由此开始，各地政府普遍对集体所有制剧团实行民办公助政策，按期给予固定的财政补贴，补助其自身营利之不足，以确保川剧演员有经济保障，生活稳定。改革开放以来，四川大部分集体所有制剧团先后解散，针对目前仍然保留下来的部分剧团，各地都实行了政府全额财政补贴政策，演职人员生活稳定，安居乐业。

20世纪80年代以后涌现出来的民间职业剧团在经济分配上更为灵活，也更趋于多劳多得、优质优薪的分配办法。川剧团团长（老板）包演员的吃住，工资由两大部分组成：一是基本工资；二是观众的赏钱，即“花钱”。基本工资按演出天数结算，各个剧团的数额不等，大致主要角色每天60元，次要角色每天40元，龙套演员每天30元。“花钱”是指演出时，演员或乐员表演出色，观众自发奖励给艺人的资金。剧团会在台口或观众席旁放置很多支塑料花，观众在看到自己喜欢的角儿演出时，自发给予“花钱”。关于“花钱”的支付方法，以前和现在有所差别。以前是一支花相当于多少钱，数额由戏班决定。戏班有专人负责，观众在取花时，根据花数量把“花钱”支付给戏班。现在有的剧团较为随意，观众可直接取一支花和赏钱一起放在台口。“花钱”是观众对演员表演或乐队鼓师的认可和奖励，也是观众对戏班的资助。演出结束后，收到“花钱”的演员或乐员将金额适当分配给配角演员和乐队人员。有的剧团也明确规定了分配比例，如成都市花园沟川剧团的分配比例是，若花是献给演员，则演员得60%，乐员得40%；绵阳市天青苑川剧团的分配比例

为，演员得75%，乐队得10%，剧务组得10%，工会得5%。这样，一方面可以团结剧团演职人员，另一方面也可以鼓励其他演员。

第二节 戏班的内部结构与运行机制

每个川剧戏班为一个独立经营的单位，其严密的内部结构奠定了川剧行业严密的内部系统。戏班的组织管理体系保障了川剧戏班内部系统的运行，约定俗成的川剧行规和川剧戏班制定的班规则进一步强化了戏班甚至川剧行业内部结构的运行机制。

一、川剧戏班的内部结构



集贤会

戏班内部有着严格的分工，这样戏班才能正常运营和进行艺术生产。通常江湖戏班均成立有行会组织，各行当加上“衣箱”与乐队，习称“七个半会”。每个会用相近性质的菩萨或义近的词语为会名，川剧四条河道的说法有所差异，如资阳河川剧中，文武小生为太子会，旦角（包括男旦文行）为娘娘会，因供奉三霄娘娘，故而又称三霄会，净角为财神会，生角为文昌会，丑角为土地会，下驷角为得胜会，又称韦驮会，软硬场面为集贤会，后说讹传成吉祥会，又称青龙会、如意会，推车、守门、水杂、衣箱管理算半行人，为管理会，后讹传成观音会。各会的头目即各行的当家先生，场面（乐队）则由鼓师负责，得胜会由头

旗袱子负责，为演出、教学和管理服务。各行当又下分等级，“大脑壳”又称“当家先生”“台柱”，拿一等工价；“二脑壳”又称“二当家”，拿二等工价；“三脑壳”拿三等工价；其余穿角，宫娥彩女、跑龙套的没有工价，只有很少的工钱或只能维持温饱。如果演出时大脑壳不在，二脑壳就要顶替大脑壳出场，才配拿二等工价。肖世雄在《我与自贡川剧》一文中提及，演《铡美案》时，若演包文正的大脑壳不在，属于二脑壳的净角就要顶替大脑壳出场，才配拿二等工价。

二、川剧戏班的组织管理体系

戏班作为川剧表演载体，随着川剧的发展而发展，管理体制日趋完善，积累了较多的管理经验，形成了自己的组织管理体系。新中国成立后，在“三改”制度的新形势下，戏班逐渐形成了新的艺术管理体制。下面，笔者将以新中国成立作为分界点，分别探讨新中国成立前和成立后的戏班（院团）组织管理体系。

1.传统戏班组织管理体系

新中国成立前，戏班的管理分为前后场，前场负责联系演出、办理对外事务，设有前台管事；后场负责开戏报、管理衣箱，设有后场管事。前后场形成较为严密的组织管理体系。

戏班的前台管理，主要包括联系演出相关事项，包括写戏、游牌等。写戏又叫“写台口”，是戏班前台管事对外接洽的工作。戏班准备去某地演出时，会提前派写戏先生到某地，与当地会首或大户人家联系，办理演出剧目、演出地点和费用等相关问题。写戏先生一般由戏班前台管事担任。前台管事要负责对外联络，熟悉各地社会码头、神会日期和演出习俗，“写台口”“接角色”需要有社交手腕，要善于解决戏班困难。为了戏班能在一地演出，需要“尽展其能”，才能在竞争中拿到演出资格。如在资阳河城隍庙会会期前，“来庙联系演出的戏班管事，不惜请

客送礼，各展口才，互亮箱底，竞争相当激烈”。

后场管理分管箱、打杂师和后场管事。管箱需要熟悉剧情和服制规章，“宁穿破，不穿错”，要按戏码摆列出符合剧中人身份的穿戴和排场什物，偶有差缺，要能及时制作出应急的代用品。打杂师又称“摆场”，要随时按照剧情设置不同的舞台环境，变换摆场，甚至和剧中人一起演戏或“搭介口”，还有“打粉火”的特技。内场管事一般由有演出经验的老先生担任，既是舞台监督又是剧务，要了解各行角色人员的才艺特长和素质以及生活习性。并且要像个“戏口袋”，才能作好“开报”“派角”“催角”等工作。川剧艺人对管箱的称为“要啥有啥的如意会”，对管事的称为“广大灵感救苦救难的观音会”。

2.新中国成立后的院团组织体系

新中国成立后，戏曲剧团统一归属文化部门管理。“五五”戏改基本完成，新中国艺术管理体制也初步建成，以管理机构的成立、管理体制的确立、组织机构模式的建立和国家院团布局的初成为标志。院团由院长（团长）统一领导，下设演出团、研究室、办公室等。在发展过程中，大剧团随着分工的细化，为了方便管理，下设部门也逐渐增多，如将演出团分为演员队、乐队、舞美队等。改革开放以后，民间职业剧团大部分仍然实行班主制，也有参照公有制院团的管理体制建立组织机构模式，如绵阳天青苑川剧团设演员团、剧务团、工会、党务等，分管不同方面工作。

三、川剧行规和戏班班规

川剧行规即川剧行业艺人们约定俗称的规定。最初，川剧行规由各行会制定，久而久之，这些行规便成了川剧艺人所遵循的习俗。班规即戏班内部制定的规矩法则，用于制约和规范艺人的行为。新中国成立前，行规和班规的双重约束是戏班管理模式的两种主要控制手段。

1.扎班封箱与起班开箱

清代和民国时期，每年农历腊月初八以后，因接近年底，天气寒冷，戏班营业萧条，便停止演出，将衣箱贴上封条封存，称为“扎班封箱”。扎班时，艺人与班主签订的雇用合同（一般是口头合同）自动解除，艺人有选择戏班的自由，班主亦有选择艺人的自由，故有“腊月八，吃腊八，吃了腊八找踏踏”的说法。班主若需要艺人留下，在扎班时和艺人说明来年工价，重新订立口头合同，并预付给艺人半个月薪金。各行当的“大、二、三脑壳”分别向班主交靴包、妆头后即可回家探亲。对下驷角演员，班主只打发十天半月的伙食钱。扎班在农历腊月三十结束，各行人均须在除夕夜之前赶回戏班。如果扎班时班主未和艺人打招呼，就说明艺人已被班主辞退。民国时期，成都悦来茶园、仁和茶园、中山公园以及民国三十四年（1945）之后的天涯石北街口小花园茶馆、书院街檀溪茶馆都是专门接待川戏班艺人的场所。每年农历腊月间，艺人在这些地方找戏班，戏班也在这几个地方招聘艺人。艺人向茶园掌柜说明自己的姓名、行当、拜师等情况，把自己的行头（男角行：靴包、绫帕、网子、口条，女角行：妆头）交茶园柜上保管后，无须交钱，茶园即可安排食宿。饭是煮的连水干饭，称为“挨刀饭”，又称“芽芽饭”“刀划的块块饭”。茶园义务为艺人介绍戏班，并在戏班和艺人之间尽力斡旋，让艺人都能搭上班子。艺人和班主协商好工价，班主付一笔定金，艺人则付清在茶园的食宿记账费用，取回自己的行头，并在农历腊月三十之前赶到戏班扎班的地方报到。到了腊月二十五还没有找到戏班的艺人，就有各地乡下的坎坎班、端公班、木偶班等前来要人了，俗称“提个篮篮一齐揽”。要人的条件是不给工价，只给饭吃，最多给点水烟钱。到腊月三十夜前，茶园的所有艺人都要离开。

大戏班一般在农历腊月间就在各地招聘演职员。派人接演员，称为“起班”。起班时，全班人马在腊月三十日集会“坐公堂”，商谈来年演出“台口”（戏曲行话，指约定的演出安排）及事宜。东家和各行当人互

贺新禧后，杀红公鸡一只，俗称“看财喜”，血多财旺，以垂死的公鸡所扑方向决定来年戏班活动去向。

正月初一戏班开箱时，摆好弓马桌，备齐香蜡纸钱，请出太子菩萨。戏班全体人员都要恭敬地向太子菩萨磕头。据重庆夏庭光先生讲述，班主准备好三支笔和红白黑三种涂料，分别用笔蘸满三种涂料，然后请戏班德高望重的老先生手握三支笔同时向墙上一挥，三种颜色在墙上呈现出点状或线状，即“发笔”。若是红色涂料成流畅的线状，则预示着戏班在这一年都顺顺利利；若是黑色长于红色，则预示着戏班这一年的收入不会很理想。各地发笔仪式有所不同。据唐剑青、蒋维明先生《戏班趣闻录》一文载，20世纪30年代以前，由当家花脸担任发笔人，因花脸行供奉的祖师爷是财神菩萨赵公明，由财神来发，寓意“发财”。而对于三种颜色，成都也与重庆有所不同：笔发白，一年四季，百事顺遂；笔发红，一年四季红到底；笔发青（即黑色），一年四季清吉平安。无论是哪种发笔仪式，都是旧时生活在社会底层的川剧艺人希望能在新年取得好兆头的表现，也反映了川剧艺人趋吉避凶的心理状态。发笔后，接着就开始吃汤圆、拜年。场上奏细乐，细吹细打，各行当大脑壳向班主拜年，徒弟向师父拜年，都要给赏钱。开箱后先跳加官，然后唱《大挂剑》《大赐福》等贺戏。演出一般分为早戏、午戏、夜戏，早戏为正本加两个折子戏，午戏为中型大幕戏，夜戏为家常戏。如果唱会戏，就由会首点戏。会戏演完后，戏班要扮一老末角手拿扫帚在台上象征性扫台。扫台无音乐伴奏，小鼓、小锣、铰子打“采乃采”，老末角把戏台扫完，标志会戏全部结束。

2.接牌与供牌

旧时每个戏班都有“班牌”，班牌即刻有戏班名字的木牌，长约两尺、宽约六七寸，两面刻字或一面刻字，如泸州市合江县白鹿乡（现白鹿镇）鹤龄班班牌两面皆刻有“鹤龄班”三字。一般金字黑底或金底黑字，如绵阳市通兴村涪城亨义班班牌正面雕有“涪城亨义班”五个金字。

做班牌的木料，要与凶杀死亡有关的为好，如自缢的屋梁、大树等。如“资中县玉华班的班牌，就是用高价收买一位王姓少女自缢而亡的那根横梁做的；彭县秀春班的班牌，也是用高价买来一位女死罪犯的刑具木板制成”。班牌上部或背面有一方形或圆形凹槽，取名为“脏”。“脏”内装盐茶米豆，金银铜铁、海马碎蛇药材及死者生庚八字等，如涪城亨义班班牌背面的方形凹槽曾装有海马、碎蛇等药材。死者为男称为“男班牌”，为女称为“女班牌”或“坤牌”。男女班牌之分，又有另一番讲究。男班牌顶部挂红，可以露出班名，并用鸡血贴上鸡毛，如绵阳县石马坝（今绵阳市涪城区石马镇）火神庙雷祖殿内墙上挂有川剧绵州洪顺班和另一个戏班的班牌，牌面上沾满带血的鸡毛。女班牌要用红绸将它盖好，不能“露脸”，还要插花。戏班若用的是女班牌，表明该班的旦行实力较强。班牌又有“荤牌”与“素牌”之分：死者是少女，叫素牌；是已婚妇女，则叫荤牌。又一说，未出阁的姑娘吊死的木头做成的班牌，亦称荤牌。鹤龄班原有一丑角，因事不辞而去，四处搭班，总觉不如鹤龄班主宽厚，决意返回，但有些面愧。一日途经江津地区，正逢一妇女自缢。因他知道鹤龄班尚无荤牌，遂买下全树，制成班牌呈献，藉表歉意。

班牌做好后，要举行很多仪式才能接到戏班去供奉。接班牌的时间定于农历正月初一或六月二十四，前者为财神菩萨发笔大吉之日，后者为太子菩萨生日。据《四川民俗大典》介绍，接班牌前，首先要选好一位童子（多为大户人家9—10岁的男孩），扎上一乘彩轿，由戏班演员扮成八洞神仙和金童玉女，抬着彩轿，吹打迎接。如果戏班因故停办，班牌也不能随意放置，必须送到庙里供奉起来。今后若另开戏班，还要举行仪式将其接回。通过这样的方式，戏班就会有更强的凝聚力。除了接班牌外，还要“供牌”。据《绵阳市戏曲志》介绍，农历除夕下午，戏班用红布捆扎班牌，饰以柏枝，用鼓乐伴文行艺人送至野外，由文行艺人反手挂于大树上（挂牌的钉子预先钉好），一次挂上，以示来年吉利。大年初一，又用散乐伴文行艺人接回班牌，供于两张桌子搭成的高

台之上，点香蜡、烧钱纸，各行当二、三脑壳磕头作揖，正月初五拆除高台，取下班牌装入布袋内，供牌即告结束。又据《泸州戏曲志》载：“每年一开戏便要挂出班牌，由生角扮文昌帝君于开台第一天挂在太师壁上，故班牌又称‘文昌牌’。扎冬班时便收藏。挂与收都有一定的仪式，哪行人司其事都各有规定。封箱后的班牌，一般都用布袋装好，收藏在庙内，来年开箱时再取出使用。”每到一地演出，则将班牌挂于二衣箱或饰扎头处。凡新到的演员都要向班牌叩拜，以祈祷不哑嗓，且能长期搭班。若新来演员嗓子哑了，则被认为是得罪了班牌，必须割“刀头”、买香蜡钱纸供奉。如仍无效，还要请掌阴教的“开水罐”。搬迁时，班牌可放于二衣箱或饰扎头箱内，切不可放于大衣箱内，否则全班都要“霉”。

3.“开四门”和燃万年灯

戏班在开箱演出前，须燃香点烛，放红纸一张于太子菩萨前，纸上放一碗，碗内盛清水。戏班的东家、管事和七会半代表艺人分立两边，掌教师向太子菩萨行三跪九叩礼，祈求戏神能够保佑戏班一年顺利；然后将红纸烧化，一手端水碗，一手蘸水向四方弹洒，消除秽气。供奉仪式完毕后开始演出，俗称“开四门”。“燃万年灯”是指下半年在每晚夜戏演出完毕后，于二衣箱处燃一盏过夜灯。民间传说万年灯要通宵不灭，否则会出鬼惊班。这种说法显然是迷信思想，不过由于戏班晚上夜宿舞台后台，夜间照一盏灯，便于艺人夜间行动。

4.内场规矩

戏班在内场，即后台还有很多行规和班规，包括化妆、服装、道具、乐器等方面的规矩和禁忌。对于戏班来说，这些禁忌涉及演出，甚至是戏班的生存，尤为重要。

演出时，戏班各行当的当家人（大脑壳）和头旗在二鼓发擂时提前化妆，其余人等在打排鼓、打砣时化妆。进入化妆室前，艺人要主动找

琴师对调。进入内场后不得说话，更不得嘻笑打闹。化妆前要先穿彩裤、靴袜，洗净手后再化妆穿衣。严禁赤身化妆，因化妆桌前有七星箱，会亵渎神灵。衣箱管理人拿啥穿啥，不得挑选。衣帽脱下后不得乱放。扮演关公的艺人在化妆前要沐浴更衣，或点燃柏树枝熏除身上的秽气，以示对关圣人的尊重。艺人化妆、穿戴完毕后到指定地点静坐，旦角坐大衣箱，生角坐二衣箱，净、丑角坐四杂头箱，得胜会无座位，候场和下场后只能在后场靠太师壁休息。上场前，演员需要把剧目里的台词、唱段以及如何表演在脑海里过一遍，称为“团仓”。演员对剧目不熟悉，要提前团仓，问戏只能提前在台下问，上场前要向鼓师致意，以求得配合和支持。

对乐队亦有规矩要求。八椅七凳的规矩是：鼓师、琴师、大锣、大钵各坐一椅，外场摆四椅，二鼓、下手吹扯坐凳子，其余五凳摆内场，小锣匠无座位并代半边打杂师。严禁“抬鼓头”（点名对骂）和动响器，忌讳敲梆梆，鼓师摆好鼓架和小鼓后，不准任何人乱动。

此外，有的戏班形成了一些特定的语言禁忌，据关德森先生介绍：第一，不准说钓鱼。旧时，川剧艺人具有流动性，不固定在一个班社演出。班主为了增强本班的演出阵容，会派人在外私下找好角色，暗中聘用演员。如角儿被其他戏班班主接走，必然对自己的戏班演出影响很大。“钓鱼”语含演员出外找好团体或班主出外找人的意思。第二，不准说下棋。因下棋时双方总难免要说“你走、我走”之类的话，这是班主为了防止演员们都离开戏班，去别处搭班的规定。又有一说因“下棋”与“下旗”谐音，“下旗”即“打下旗”（戏班中不重要的角色），演员都想成为角儿，所以避讳说下棋。又因下棋为红黑相争，意味着不团结。第三，不准说吹笛子。吹笛子会把戏班吹散。第四，不准说放风筝。风筝线断寓意不吉祥。第五，不准说“梦”“虎”字等。

这些约定俗成的规定或禁忌是对戏班乃至整个行业的规范和制度化约束，是共性的行规。但具体到每一个戏班组织，又有自己的班社规章

或者禁忌。这些行规班规虽然带有一些迷信色彩，但确是维系戏班自身生存发展、确保戏剧演出顺利进行的制度保证。

四、严苛的戏班奖惩制度

为了便于管理，除了约定俗成的行规外，各戏班内部还会制定一些奖惩规矩，即戏班内部制定的规矩法则，用于制约和规范艺人的行为。戏班中遇有违犯班规的重大事件，班主或管事要召集全班解决，称“坐公堂”。不过，并非只有惩戒违反班规者才坐公堂，戏班内开会商讨重要大事也会坐公堂。由于后者不属于奖惩制度，此不赘述。

据《泸州戏曲志》载，泸州地区违反班规行为包括：侵犯艺人妻，又称“看内财”；指桑骂槐，又称“骂台黄”；演员间指名对骂，又称“抬鼓头”；偷拿别人财物、在外面骗吃骗喝、欠帐未还、借物不还、不尊师重艺等有伤风化的事情；演出不认真或故意破坏剧情等。坐公堂时，将公堂设于戏台之上，在弓马桌上供太子菩萨，摆圣台、筊筒、文房四宝，有的还设耳帐、挂桌帷。耳帐侧放虎符令箭、威武印架，大的班子还要在外场悬挂虎头牌、刑板、云牌等，类似于公堂审案。上首摆三把大椅子，鼓师坐头把交椅，班主坐二把，管事坐三把，在班主旁陪坐。七贤会坐上首，土地会、太子会、娘娘会、财神会、文昌会分坐两侧，得胜会和观音会坐下首，穿角打杂的坐在戏台口。

公堂之上，由戏班的人列举犯规人的犯规事实，然后观音会根据情节轻重给予处罚。处罚一般有三种方式：一是逐出戏班，这是最严厉的处罚方式，因为其他戏班一般都不会再要曾经被逐出过戏班的演员；二是身体处罚；三是经济处罚，买香蜡敬太子菩萨，向四方祖师爷及师兄弟叩头感谢从轻处理。据桂华科社科生张桂泉先生在回忆录《我在桂华科班的学艺生涯》中谈及违反班规的情形：

科生中男女限严格，除了对戏不准在一起交谈，男女分开化妆，如有违犯就要挨打。戏台上马门挂有大、中、小鲢鱼手心三块，下马门挂有马鞭子，如果上场出了纰漏，“吃

李子”、落帽子，下场后就要挨打。“吃李子”一个，打一个鲢鱼手心。出大漏子、违反班规要挨马鞭。民国三十年（1941），桂华科班在盐亭玉龙场唱会戏，我唱《罗成修书》，因忘了台词，只好翻筋斗应付，脱离了剧情。进场后，赵桂亭叫我把戏装脱了跪下，用马鞭子狠狠打了我一顿，打后又罚我跪在太子菩萨面前思过。跪了半天，他把我喊起来又叫我说原因，并保证下回不得再戳拐。其他科生也经常因错漏台词，挨赵桂亭的马鞭。因此，科生中有“出马门三魂吓掉，进马门七魂归身”的说法。

由上可以看出，戏班对演员的要求非常严格，对演出特别严谨，这既反映出川剧艺人地位低微，也显示了当时戏班的生存状况。当然，这些惩罚制度对艺人的自我规范也有着积极作用。宜宾市酒都艺术研究中心（原宜宾川剧团）的演员吴彬文，在《守望》一书中谈及儿时在纳溪川剧团时，曾因过失损坏了一柄木质大刀，因剧团道具奇缺，这柄大刀十分珍贵，班主就要将其撵出剧团。由此可见，戏班的惩罚制度相当严格，惩罚方式多由班主决定。艺人要想在这个戏班生存下去，必须小心谨慎，严格遵守行规班规。

第三节 戏班的供奉与禁忌

一、戏神供奉

所谓“戏神”，是指戏曲界敬奉的行业神，艺人习称“祖师爷”。旧时，川剧艺人生存十分不易，不仅面临自身生存竞争的压力，同时还要面对来自社会各方面势力的挤压，特别是社会上层对这些民间行业的打击与压迫。为求生存和发展，戏班供奉一个神来作为这个行业的精神领袖，也是寄予了戏神能够保佑戏班平安的愿望。

川剧戏神有不同说法，一为老郎神，二为太子菩萨，又有一说老郎神即太子菩萨，故又称老郎太子。现重庆市川剧博物馆藏有一尊老郎神像，蒋维明、唐剑青先生的《巴蜀梨园掌故》一书中，有一幅太子菩萨的图片，并配以文字，现存于苏州戏曲博物馆。太子菩萨指唐玄宗李隆基，也有李存勖、魏徵幼子之说。而关于老郎神，川剧界说法不一，有灌口二郎神、李隆基几种不同的说法。据《泸州戏曲志》载：

> 各种行业都要找一位有威望的人或菩萨作为供奉之神，但需与本行业略有关联的，戏班子则供太子菩萨（据传是唐明皇） 。太子菩萨置于台上左侧，专人香花供奉，点长明灯。凡班上大事不决，一定要礼拜太子菩萨，看卜卦的吉凶而定。搬台口时，由管理会的头头背起走，只能走旱路，因是皇帝，如走水路，怕鱼兵虾将来朝，拥挤翻船。其次，爱唱戏的人，往往说是被太子菩萨摸了脑壳，可见人们对其信仰之深。

李光绩先生在《从川戏看四川社会》一文中，提出不同的说法，认为太子菩萨为李克用长子李存勖。文载：

> 太子系指李存勖，存勖在演戏时，被饰正生的郭崇韬刺死，后来伶人纪念存勖，因有太子会。他的纪念日是六月二十四，届时剧人皆须向太子举行致敬仪式，各班子均供太子神像，奉为他们的职业鬼神。

除以上两种说法外，夏庭光先生《川剧品微•续集》中还载有关于太子菩萨是唐丞相魏徵幼子的传说：

> 传说魏丞相戴着“加官壳”演戏中丞相时，他的幼儿突发暴疾，因魏徵精通医术，对儿病更是药到病除。魏夫人命家奴赴宫禀报，太宗闻讯，不愿扫丞相演戏兴致，故待魏演毕方告知。孰料，耽误时辰，病势恶化，魏徵幼儿呜呼哀哉。噩耗入宫，太宗万分内疚，痛惜忠良丧后，御驾至相府吊祭，并追封魏徵幼子为御儿千殿下（皇帝的义子），嘱戏班将御儿供奉为戏班之神——太子菩萨。

关于老郎即为太子菩萨的说法，《泸州戏曲志》载：

> 唐玄宗选国中优秀子弟五百名，集子梨园，命李龟年教习戏事。玄宗之子李定，字丙灵，酷爱歌舞，终日身着戏装演唱，积劳而亡。玄宗哀之，封为梨园公老聃太子。“聃”与“郎”音相近，故讹为老郎太子，戏曲艺人尊为先师，塑像供奉。

无论哪种说法，都是戏班为川剧行业寻找的较为“体面”的源头。这也说明了旧时川剧艺人地位低下，遭受各种不平等的待遇，生活艰难，希望能够借助“体面”的根源来提高自己的社会地位，获得与其他行业平等的社会地位，得到社会各界对川剧行业的认同。

除了供奉共同的戏神外，每个行会还会有自己的供奉神。太子会供奉太子菩萨；娘娘会供奉三霄娘娘，以其女身，有“发旦”之意；财神会供奉赵公明；文昌会供奉文昌帝君，因生角多饰演文人；土地会供奉土地神，因丑角多饰土地；得胜会供奉神灵一说韦驮，一说周仓，取站立守候之意；集贤会供奉孔子，因孔子倡导礼乐；观音会供奉观音，以希冀脱离背负之苦。

戏班对戏神、行业会神的供奉，既是一种封建迷信思想，也是川剧艺人地位低微，依靠神灵庇佑的表现。“越是地位较低的行业，借神自重的心理就越重，因为他们最需要摆脱被人看不起的地位。”戏神和行会神的供奉既可以寄托艺人借神自安的心灵，也是一种原始崇拜，希望有神助力，帮助自己提高表演技艺，免除灾祸，渴望摆脱被人看不起的社会地位的表现。

二、行业禁忌

行业禁忌主要是行业为了维护自身的秩序、约束从业者的行为而逐步形成的内部法规，也是为了行业自身发展而采取的一种防卫措施，包含着从业者的心理、愿望。禁忌源于旧时对自然、行业先驱者的敬畏避忌，是人类普遍存在的文化现象。“禁忌作为人类社会曾经普遍存在的一种特殊的社会规范形式，在很大程度上扮演着准法律的角色。随着社会的发展，那些为大多数社会成员所公认的禁忌成为习惯或法定的组成部分，巩固了它作为社会控制方式的强制性和权威性，并成为法律的重要渊源之一。”从业者都要遵循约定俗成的行业禁忌。在戏曲行业里，凡是被认为尊崇或者不吉利的事物，都在禁忌之列，并且在行业发展过程中，艺人们约定俗成地将其制度化。

1.剧目禁忌

川剧戏班的演出剧目内容在具体情况下有相关的禁忌，这种情况在整个戏曲行业普遍存在。这种剧目禁忌，有戏班敬神祀神的宗教性原因，有怕得罪权贵的心理，也有戏班尊重当地民众礼俗性原因。总之，这些禁忌和旧时艺人四处流浪谋生、祈求消灾平安的心理分不开。演出剧目禁忌根据对象的不同，分为触犯神灵或圣人的剧目、触犯演出当地会首或大户人家的剧目、特殊节日禁演剧目三类。

触犯神灵的剧目 旧时演戏最主要目的是酬神，所以戏班不能演出亵渎神灵的剧目。如观音会是为庆祝观音菩萨生日所举办的庙会，不能演出有“大肚罗汉戏观音”台词的《营门斩子》，表现尼姑思凡的《思凡》，表现尼姑与和尚结为夫妻的《双下山》，表现尼姑与秀才恋爱、佛堂产子的《玉蜻蜓》；玉皇大帝诞辰，不能演出《孙悟空大闹天宫》；城隍会不能演出《打城隍》等。此外，还不能演出触犯行业神、家乡神的剧目，如山陕会馆禁演《走麦城》。关羽被称为关圣人，川剧《走麦城》讲述的是关羽败走麦城，被吕蒙所杀。关羽效忠刘备，忠于

蜀国，骁勇善战，自古戴着忠义仁勇的桂冠，而《走麦城》一出戏是关羽因刚愎自傲、麻痹大意而导致生命的终结，这触犯了关羽的神威，故而被禁演。泸州市叙永县春秋祠原戏楼内悬挂一块刻有“禁演三国”的木牌。禁演三国并非禁演全部三国戏，而仅禁演《走麦城》一剧。山陕商人将关羽奉为家乡神，不希望关羽的错误被大众传言，故而不允许《走麦城》这出戏在春秋祠内演出。且旧戏班认为，演出《走麦城》触犯关圣人，关圣人要发怒，对演出不利。据杨世远先生介绍，他在旧时搭班还未看见演过此戏。若是在清代和民国时期演出此戏，第一演员要价极高；第二需要事先祭奠关羽以保平安，并还要言明演出此戏的原委；第三演完后要给演员挂红，以躲避灾祸。这些禁忌实际上都是人们敬神畏神，以人的思想来揣测神的意愿的结果。

触犯当地圣人的剧目 对于可能触犯当地圣人、名人的剧目也要避讳演出。目连故里射洪县青堤镇不许戏班演“打叉戏”。过去镇口有石碑一块，上面镌刻着“唐圣僧目连故里”几个大字，立碑日期为清光绪二十八年（1902）。现在，此碑被当地百姓视为珍宝，移至镇边顶顶庙中。在顶顶庙的右下方有一墓碑，墓前立着三重墓碑，前一座石碑，上刻“刘氏青堤之墓”，右书“唐圣僧目连之墓”，石碑的国号年代已模糊不清。传说此墓始建于唐，由于字迹残缺不复可考。据现存于顶顶庙中的一块清道光年间的木碑记载，目连故里的传说至少可以上溯到清代中叶。随着年代的推移，乡民们对自己家乡出现过这样一位圣僧愈发深信不疑。当地百姓不断把目连故事同当地的人文环境、地物风貌联系起来，并根据自己的想象对他们崇敬的人物进行美化修饰。为了证明青堤古镇确实出现过这样的圣人，愿意相信并继续编撰着这个故事并以此为准绳来规范乡民们的习俗和信仰。如有外地戏班到青堤镇演目连戏中的“打叉对号”，乡民们便自动前往阻止，久而久之，青堤镇形成了不准演“打叉戏”的规矩。关于目连故里禁演“打叉戏”还有另外一种说法，在一次演出中，扮演《目连传》中刘氏四娘的演员被五叉打死，演员死后并未卸妆，当作真圣僧目连之母盛殓了。此后，青堤镇不准任何戏班演

目连传中打叉一场，怕触怒目连圣僧，又怕打叉出鬼死人。

触犯当地大姓或会首忌讳的剧目 除了禁演触犯神灵忌讳的剧目，触犯会首或当地大户人家忌讳的剧目在当地也禁止演出。若某乡王姓较多，不能演王三巧失节的《珍珠衫》；若刘家是大姓，则不能演刘素娥药毒亲夫的《情书报》；某地有曹姓望族，不能演贬斥曹操的剧目。据笔者田野调查，泸州市泸县玄滩镇上多邱姓的大户人家，所以来此演出的戏班都被禁演有失邱家脸面的《邱老汉赌财》。若戏班不了解当地具体情况，不慎演出了触犯会首或大户人家的剧目，轻则罚戏罚钱，重则被赶走，难以生存。

节日禁演剧目 民间的时间禁忌很多与岁时节日相关。旧时戏曲行业在大年初一必须演戏，艺人们认为如果这天不能演戏，则戏班一年不顺。但是大年初一忌演有“奔”字及“活捉”的戏，如《奔番》《夜奔》《活捉三郎》《活捉王魁》，这主要是因为班主唯恐名角被人以更高价钱诱惑出班。若是在祭祀求雨天演出，不能演《闹龙宫》《张羽煮海》等与求雨效果相反的剧目。

2.演出禁忌

戏台是演出的主要场所，也是奉祀戏神的重要场所。旧时寺庙对面的戏台建筑，实际上是整个寺庙建筑的一部分，戏台也因此具有了神坛的性质，而表演区后面的后台则直接供奉戏神。万建中先生认为，每一项禁忌风俗都自行构筑了一个开放式的禁忌“场域”。演出禁忌包括对演员的禁忌和对乐员的禁忌，其中对演员的禁忌按照戏台的前后台划分。

演员禁忌 演员禁忌主要是对演员行为的规范，其目的有二：一是恐亵渎神灵；二是为顺利完成演出。演员禁忌对川剧艺人的职业技能、职业操守、演出规范等提出了更高的要求。第一，演员装扮禁忌。岳飞精忠报国，收复失地，迎回二帝，生前除奸，是人民敬仰的民族英雄，死后也能镇邪，所以演出《风波亭》的演员鬓边要戴镇邪符。第二，演

出规范禁忌。演出《风波亭》的演员在化妆前必须要先“祭奠岳飞，焚香祷告”，挂髯口后需缄口不语，不得与人交谈；演岳飞戏连台本时，演员必须每天洗澡，不得和爱人交谈、同房，直至《风波亭》演完。又如，饰演关羽的演员在上台前需沐浴静坐，早上未开戏前不能摸把子、敲板。

后台禁忌 戏班的后台也有很多禁忌。一是道具禁忌。戏曲行业的道具有很多讲究，有很多禁忌，川剧亦不例外。如戏服不能放在竖立的刀枪把子上，因为形同死尸，有预示死人的说法。据王德富先生《旧川剧班班规及舞台禁忌》一文中介绍，戏班到一地演出，搬东西不得先搬把子，否则要与人吵嘴。恐吵嘴的禁忌还有不能乱动或乱摆放“红扎”，因为“红扎”与“红喳”谐音，也有吵嘴之意。二是戏箱禁忌。演出所用的服装、道具、布景、灯具、乐器和化妆用品等，统统称为戏箱。川剧戏箱有一系列禁忌，如任何人不能坐“饰扎头”箱，饰扎头箱装帽子，坐在上面就如坐在演员头上，对大家不尊重。旧戏班存在严重的男尊女卑的封建观念，旦角演员和女性演员不得坐装有男演员服饰的二衣箱，否则被视为对男演员不尊重。场内四担箱只有丑行能坐；装文服的箱，文行不能坐；盛武服的箱，武行不能坐。三是化妆禁忌。关羽和岳飞是旧时戏班和广大群众崇拜的英雄，尊称为“圣人”。凡是扮演二圣的演员，演出完毕卸妆时必须收好妆纸，及时用火烧尽，以免被人践踏，亵渎二圣。戏班化妆要由丑行先开脸，这是与梨园之祖唐玄宗有关。四是穿戴禁忌。旧时戏班的戏装十分珍贵，多是用彩缎绣制而成。蟒、靠等服装又由金线扎成，价值昂贵，是戏班老板的家当和本钱，所以，对戏装的放置和穿戴有一系列禁忌。演员不得赤身穿戏装。正角在着戏装时必须先穿香汗衣，再穿戏装，兵卒也必须穿上自己的长袖衣服后才能穿戏装；穿彩裤时必须先脱鞋再穿彩裤，穿好戏装后的演员不准到处乱坐，因为乱坐就会使服装褶皱，在舞台上不好看，也容易损坏戏装，舞台上演出需坐下时，也必须将后摆搭在座椅靠背上。戏班特别是有女角的戏班，在化妆时严禁任何人穿短裤或赤身裸体，此行为被视为不礼貌，违

者受罚；为防止演出冒妆，凡是花脸和武生演员必须剃光头；演职员在演出中场休息或未演出时不准穿木板拖鞋，木板拖鞋在舞台上走路声音太响，既影响外面演出，又影响别人休息。五是乐队禁忌。除了对演员有禁忌要求外，乐队同样也有禁忌事项。王德富先生在《旧川剧班社班规及舞台禁忌》一文中对乐队禁忌有详细的描述：

> 小鼓架子不能乱动。……鼓师未到之前鼓架不得乱动，鼓师到位时，由打小锣的乐手把架子摆好鼓放好（也有说由鼓师自己放鼓的） 。如有乱动，则视为此人不懂规矩，一天都不清静，甚至受到班主开除的重罚。
>
> 唢呐未响，任何乐器不能乱敲响。旧时的川戏班每到一地演出，凡开演前都要“三吹三打”，“吹”即是吹奏乐，“打”是打砣和排鼓。唢呐有号令作用，唢呐响也表示招呼大家做好演出准备。如唢呐未响，场面上（即乐队）其他人员乱敲乐器，轻者受人耻笑，重者挨训或受罚。

以上禁忌若有违反者，轻者挨骂受罚，重则赶出戏班。

3.日常生活禁忌

除了演出相关禁忌外，演员在日常生活中也有一系列禁忌，如言语禁忌、穿戴禁忌等，这些都是源于川剧艺人担心这些语言有预言作用，影响自己的演出、收入、生存或戏班的生存状况。此外，也是川剧艺人对神灵心怀敬畏，担心触犯神灵会给自己带来灾祸。《旧川剧班班规及舞台禁忌》一文中还介绍，川剧从业者早晨起来禁说“梦”字，因为梦是虚无缥缈的。戏班每到一个地方都希望有演出，班主有收入后大家才有工资可拿。如谁说了“梦”字，恰遇当天不能演出，其责任就在说“梦”字的人，并罚说“梦”字者买米煮饭给大家吃。另外，戏班人还忌说“伞”，因“伞”与“散”谐音，有戏班解散之意。如果不可避免要说伞，要改说“撑子”。又比如某人姓梅，因“梅”音同“霉”，故而忌讳，改称呼为“喜”。四川省川剧学校教师、花脸演员梅春林，平时大家都称其为“喜大爷”。

川剧行业在川剧的发展过程中，逐步形成这些禁忌，形式繁冗、蕴意复杂，反映了川剧艺人们为了安身立命，对凶邪事物采取的避忌态

度。通过这些禁忌，我们也可透视出艺人们的复杂心理：一方面反映了他们在社会的歧视与蔑视下，更加自重和自爱；另一方面，反映了他们对自己职业地位低下的极度担忧，怀有一种不安全感，使得“他们对自己的职业和参与的集团有着强烈的依赖性。他们正是利用这种禁忌来避免种种意想中的恶果，从而增强集团的向心力和凝聚力，进而保护自己”。

第四节 拜师学艺与科生培养

人才培养是以川剧知识和技能为主要教学内容的专业教育，是培养川剧人才的重要手段，也是川剧传承发展的根本。新中国成立前，川剧艺术人才的培养主要通过师带徒、口传心授和科班（社）教习等途径来完成。清代到民国时期，传授技艺主要出于艺人或班社的自发：川剧艺人通过收养义子、义女或招收徒弟的方式，传授表演技艺；或士绅、富户、达官筹资或出资开办科班（社），延聘教师，招收幼年学徒集中授艺，而在科班学员进入分行当学戏阶段时，仍沿用师徒相传的教学方法。

旧时川剧艺人主要有两种来源：一是因家庭贫困，父母养不起子女而送子女跟随戏班学川剧；二是梨园子弟，父母是川剧艺人，子女也随之学艺。新中国成立之前，川剧的人才培养和艺术传承主要有拜师学艺、家传授艺、科社学艺三种方式。

一、拜师学艺

拜师学艺是川剧传统教育的最初形态。旧时戏曲界有句俗语“不拜师不能吃戏饭”，说明了拜师对川剧学艺的重要性。要想成为川剧行业的从业人员，必须先学艺，而学艺必须先拜师。

首先，艺人拜师要找推荐人推荐、保人保举，哪怕是师父同意收徒，也需要找推荐人和保人，才能拜师。有的情况下，推荐人和保人可以由同一人担任。介绍人除了向师父介绍徒弟外，还负责书写契约或合同，并签字。李笑非先生在《怀念我的老师陈淡然》一文中谈及自己拜

师的情景：

> 那天左青云师爷要去亭云社茶馆（是川剧玩友聚会之地），周德明老师引我去见左师爷，介绍说："这娃儿是陈淡然老师的徒儿，很懂事，好多人都夸他'手勤脚快嘴巴乖，尊师重道人人爱'。他特请我引他来介绍给您老人家，请老人家教他。"我急忙上前给师爷跪下，边叩头边说"请师爷教徒孙"。快节奏地边说边叩头"请师爷教徒孙"。"行行行……"左师爷边说边扶我站起。茶馆内好些人在围观。好些人说："师爷同意了！快起来！"周德明老师也叫我起来！师爷同意了！

周德明即是李笑非的推荐人及保人。保人的作用有二：一是徒弟若在学艺期间有手脚不干净等行为，保人要负责；二是若徒弟学成出师（科）后，不认师父，保人亦要负责。但是保人并没有起到实质性作用。民国以来，拜师程序相对简化，有的只要师父同意就可收为徒弟，不需要繁琐复杂的程序。其次，川剧艺人收徒仪式隆重庄严，在行拜师礼的时间选择上，多选择黄道吉日，以示隆重，这也是川剧行业的规矩。如川剧名旦杨淑英拜钟琼瑶为师，拜师仪式选在四月初八。"在民间，四月初八是佛祖降生的日子，四川民间家家户户用红纸条写上'佛生四月八，毛虫今日嫁；嫁出青山外，永世不回家'。"选择这一天行拜师礼，一是表示隆重，二是希望徒弟在川剧事业上能有更好的发展。

拜师仪式一般在万年台上举行。万年台上摆放着一桌二椅，太子菩萨供在弓马桌中央。收徒艺人请自己的师爷、师兄弟及七个半会的同行，带着自己的徒弟参加仪式。参加仪式的艺人向太子菩萨叩拜后，师爷坐中间，师父、师伯分坐左右，师叔及同行分坐两侧。仪式的第一个步骤就是徒弟叩拜太子菩萨，以示对行业的恭敬。其次，徒弟依次向师爷、师父、师伯、师叔磕头、敬茶，行拜师礼，表示对师门的恭敬。第三，徒弟读拜师约，读毕后在纸约上按手印，保人在纸约上签字盖章后，由徒弟跪交师父。旧川戏班艺人文化水平低，戏台上一招一式、一腔一板，全靠师父口传心授，悉心指导，因此艺人极讲究尊师重道。师父为徒弟传道、解惑、授业，是艺人的衣食父母，故学艺者在拜师仪式上对师父行拜跪礼，订定"关书"（契约），并终身遵行"一日为师，终身为父"的训诫。关书是对徒弟拜师后行为规范的管教和约束，如川剧

男旦肖克琴收徒订立契约的内容为：

> 期限为学三年帮两年。在学戏的三年中，要照顾老师的生活，首先是打饭买菜（名为顶三年烧鸡），老师演出要帮助老师上妆下妆，老师演小姐，徒弟必须扮丫鬟，老师演元帅，徒弟必须扮副将，上下不离老师，目的是看老师做戏唱戏，这是向老师学戏的好机会。学戏练功由教师安排时间。

从以上契约内容可以看出，徒弟须对老师十分尊敬，不仅要照顾老师的生活，还要帮助老师化妆卸妆，老师对徒弟也是手把手教授。演出时，徒弟不能离开老师左右，也是徒弟向老师学习一招一式、琢磨唱戏表演、增加演出实践的机会。又如周慕莲见师陈明生契约的合同为："三年满师，一年帮师。见师期间，过河涉水，疾病灾祸，听天安命。"合同签完后，徒弟要给师父送拜师礼，若家庭困难，实在难以支付，师父也可以免收拜师礼，或由介绍人代为支付。周慕莲见师陈明生的见师礼为贾培之和白友生各人拿出十块银圆，代其送给陈明生的见师礼。第四个步骤是师父接约后跪在太子菩萨面前朗声宣誓。誓言内容多为：愿收其为徒，精心传艺，待若亲生等。誓毕，将徒弟介绍给同行，望其关照，徒弟则依次向他们磕头。最后，再次拜太子菩萨，结束仪式。仪式结束，师父要给徒弟取艺名，取其美好之意。阳友鹤的艺名，都是其师父所取，如杨凤仙为其取名春鸣，张少华为其取名筱桐凤，张小云为其取名小菊芬；钟琼瑶为杨淑英取名佩环；肖克琴为他的徒弟们取名琴育、琴容、琴风、琴超等。

授艺期间，师父一招一式地现身说法，徒弟则一板一眼地准确模仿。徒弟熟记师父代表性剧目的台词后，师父给徒弟"过板"。"所谓过板就是老师拍板徒弟唱，经过学练一段时间，老师觉得徒弟学某出戏的唱腔有一定的把握了，老师就要在这出戏的表演上给徒弟素排、响排、彩排，同时提出某出戏在表演上有那些高难动作，指定徒弟要刻苦去练达到要求。"当徒弟掌握一定数量的剧目后，就可以到师父所搭班社伺机配戏。如李笑非先生在学戏时，向师爷左青云学习的《装盒盘宫》和龚兆麟的女儿龚筱萍、佩环同演，《湘子上寿》和须生周孝平合演等。

师父在传授技艺时，由于注重技艺的传承和徒弟的培养，对徒弟要求很严格。若发现徒弟没有按要求训练，则会严格按照“家法”，用竹片等抽打徒弟。

徒弟出师之后，可以另行见拜他人为师，叫作“带艺投师”。带艺投师不限一位师父，习称“见师”。此举能取长补短，广采博纳，有利于技艺的丰富与提高。如有“曹大王”之称的曹俊臣拜师声色艺“五匹齐”的旦角谢海潮，后见师鼓师彭华庭学场面，故他不仅擅演文生戏、武生戏、武丑戏，还兼工场面。

科班（社）的兴起，直至现代川剧学校教育阶段，师徒制的口传心授仍是基本的传承方式和教学手段。虽然科班（社）和戏曲学校已采取集体授课方式和注重多方面文化理论知识的教育，但“一对一”“口传心授”的师徒传授方式仍以其实用有效而被普遍采用。

二、科班（社）学艺

川剧旧时训练学徒的专门机构，称科社，或称科班，是清中叶至新中国成立以前民间主要的戏曲艺人的培养方式。从19世纪中期到新中国成立的近一百年间，分布于各条河道的川剧科班（社），培养出了一代代各门类技艺高超的演员和乐员。

清乾隆至嘉庆年间，雁江金玉班于资阳创办玉明科班，为已知川剧史上第一个科班。继后，各地戏班纷纷仿效，招收幼童随班训练，并通过排戏上场，磨炼技艺。学徒中成绩优良者，成为戏班演员，不适合舞台表演者，就改作后台箱管人员。清咸丰年间，昆曲戏班舒颐班在成都开办科班，选童子二十余人，教习歌舞。清光绪四年（1878），岳春等受资阳大名班聘请，在隆昌创办名盛科班，俗称三字科班，为川剧著名科班。清代同治至光绪年间，专门训练艺徒的科社在各地涌现。科社多由士绅商贾出资创办，聘请各行当艺人做教师，招收孤儿、贫寒子弟

作为科生。学徒入科后，通常以科班（社）班名的一个字为科生命名，如臣字科社的科生均以“臣”字命名，名盛科社的科生名字中均含“三”字，桂华科社的科生就一律以“桂”字取名，如张桂福、张桂泉、范桂和、陈桂贤等等。科班（社）开科后，学徒边学艺边演出，一般是学三年帮二年。学三年期间只有穿、吃，没有工钱，帮二年实际上就是带第二科小师弟，有一定的工资。五年期满则可离开科班（社）到江湖戏班搭班演出。有的科社学习时间更长，如裕民科社招收徒弟，学制为七年，其中五年出科，帮师两年，坐科期间，科生的伙食和必要生活用品由科社供给。科生入科，经三个月的基本功训练后按行当教戏，六个月后便边训练边演出。

民国时期，四川各地兴起的科社数量较多，有“无科不成班”的说法。川剧四大河道均有一批代表性的科社，如川西坝的玉清科社、西华科社、新民科社、鹤鸣科社，川北河的桂华科社、鹏程科社、念临科社，资阳河的臣字科班、志字科班、钧字科班，下川东的三益科社、同乐科社、裕民科社等。民国十四年（1925），大山铺松林头陈云九创办品玉科社，先后招收两批学员九十人，主要招收女子，以“玉”字命名，是首个女子科社。

作为一种学艺与演出相结合的教习机构，科社有具体的规章制度、相对固定的内部组织，并有专职教师，如裕民科社的教师有傅三乾、谢海潮等，臣字科社聘请的教师有谢海潮、傅三乾、胡至、蒲松年、蒲寿山等。艺人在学艺时会吃很多苦，据阳友鹤讲述自己在金兰科社学艺时，老师为了“打一惩百”，使学生互相监督、警惕，若一个学生犯了错误，全体学生跟着挨打，这种形式叫“打满堂红”。

科社制建立了新型的师承体制，实行艺人带艺徒，前科带后科，教学与舞台相结合的训练办法，使得各行当人才辈出，川剧形成一片繁荣之景。

第五节 新中国师徒关系的延续及演变

新中国成立后，川剧艺术教育事业步入了新的阶段，兴建了多所省地级艺术学校，举办了各类讲习班或训练班，并通过电视、广播、报刊、网络等媒体进行普及教育，逐渐形成了覆盖广泛、门类齐全的川剧教育体系。20世纪50年代末，各地的戏曲学校逐渐变由文化主管部门主办，其办学经费统一由政府拨款，形成了单一由政府办校的体制。各校均把培养德、智、体全面发展的、有一定文化素养的川剧人才作为办学宗旨，增设了政治理论课、川剧理论课。专业课的设置及其教学内容和方法，也更趋科学化和系统化。

按照政务院《关于戏曲改革工作的指示》中所作的“各地文教机关应认真举办艺人教育，并注意从艺人中培养戏曲改革工作的干部”的指示精神，省、市文化主管部门结合本地情况，陆续开办了一系列艺人讲习班、演员训练班、文化识字班等。如1953年举办的重庆市川剧帮腔人员训练班，1956年举办的南充地区川剧演员训练班，1957年举办的四川省戏曲演员讲习会等，并选送演员、编剧等参加文化部举办的戏曲演员讲习会。20世纪50年代后先后创建的川剧学校、训练班等，培养和造就了一代川剧人才，成为川剧界的中流砥柱。

十年“文革”，川剧艺术教育遭受严重摧残。艺术学校几乎全部停止教学活动，有的宣告解散。1978年后陆续得以恢复、重建，川剧艺术教育呈现出勃勃生机，出现了国办戏校、民办戏校、“以团带班”的多元格局。其中，作为“振兴川剧”三大基地之一的四川省川剧学校，培养、输送了大批川剧文学、导演、表演、音乐、舞美等各类专业人才。

一、人才培养方式的转变

1.学历教育

新中国成立以来，尤其是改革开放以来，川剧和川剧艺人的社会地位得到了极大的提高。同时，现代社会也对川剧从业人员提出了新要求，演员的表演技艺不仅要传承发展，文化素质也需要有所提高。因此，以学校教育为主的现代川剧学历教育体制应运而生。

20世纪50年代以来，四川省及地市两级陆续建立了一些进行学历教育或担负培训任务的川剧学校、艺术学校或培训班，如四川省川剧学校、宜宾市川剧学校、内江专区文化艺术学校、温江专区艺术学校、江津专区川剧演员训练班等，积极推进川剧教育的正规化和现代化建设。它们在培养川剧人才、传承川剧艺术的工作中发挥了主力军的作用，其中四川省川剧学校（现四川艺术职业学院）持续办校近六十年，成为川剧人才培养的摇篮。建校以来，川剧艺术家张德成、陈书舫等先后任校长，“二度梅”得主陈智林为现任院长。川剧老艺人白玉琼、邓渠如、刘汉章、左俊臣、邓先树等曾在校任教。文化理论课教师有张盂虚、林孔一、李培湘、刘季卿、张静沉等。此外，还曾先后聘请戏曲界知名人士李紫贵、刘木铎、王荣增、郭汉城、胡沙、郑亦秋、刘吉典等来校讲学。学校历届毕业生对川剧队伍的发展壮大起了积极作用。四川省实验川剧院的前身是由毕业生组成的省川剧学校实验剧团，且历届毕业生分布在四川省各地、市、州及云、贵两省部分表演团体，培养了当今川剧舞台上的领军人物，如获得“梅花大奖”的沈铁梅、获得“二度梅”的陈智林、田蔓莎，获得“梅花奖”的肖德美、崔光丽、孙勇波、刘谊、古小琴等。

2.随团学艺

除了学校教育外，绝大多数川剧演员是随团学艺。随团学艺可分为

两种，一是团带班，学习川剧艺术，其特点是批次培养学员；二是个体性招收，零星培养学员。随团学艺以舞台实践演出为载体，为学生提供了大量实践机会，除了练功学习，就是在舞台上跑龙套或扮演各种角色，积累舞台经验。

团带班继承了以班带科的教育方式，招收学员随团培训。所谓团代班，就是把课堂放在剧团里，在剧团学习业务知识，由老演员来发挥传帮带的作用，在舞台表演实践中完成学习的教育形式。一些师资力量较强的川剧院团，则扩大随团培训规模，开始招生办班，进行较正规的、封闭式的教学，边学习边实践，为院团培训艺术人才。如重庆市川剧院团于1953年，在成都、重庆两地招收三十多名学员，成立剧团附设的演员学生队，培养出刘卯钊、唐少林、熊焕文、王世泽等一批优秀演员。自贡、遂宁、绵阳、简阳、资阳、乐至、隆昌、广安等地的川剧表演团体，相继招收学员，组成学生队、艺训班、训练队等，学制从数月至三年不等，吸收旧科班有益的教学方法，增设政治、文化、基本功等课程，采取普遍培养、因材施教、以戏带功的方法进行教学。

另外一种是个体性培养，即剧团招收个别好苗子，随团教习，参加剧团的演出活动，在演出实践中锻炼表演技艺。

20世纪90年代以来，川剧团数量大幅度减少，生存面临困境，团带班逐渐减少，省、市级川剧院（团）与川剧学校签订定向培养合同培养学生。如四川省川剧院、南充市川剧团、内江市川剧团、泸州市非物质文化遗产保护传习所（原泸州市川剧团）与四川省川剧学校（现四川艺术职业学院）签署合同，定向培养川剧人才，成都市川剧研究院与成都市文化艺术学校签署合同，定向培养川剧演、乐员。

二、政策支撑

新中国成立以来，川剧作为社会主义文化建设的一部分，戏曲教育

受到了党和政府的重视，川剧人才培养得到了党和政府的大力支持，如1959年四川省文化局在省川剧学校举办四川省首届演员讲习会；1960年由四川省文化局主办，四川省川剧学校和重庆市文化局分别在成、渝两地举办四川省川剧青年演员进修班；1960年四川省文化局委托重庆市文化局培训重庆市及川东、川北诸县川剧团青年演员和音乐人员，定名为重庆市川剧青年演员进修班；1980年举办四川省戏曲编剧进修班，推进川剧“推陈出新”工作，贯彻“三并举”的剧目政策；1980年、1981年，四川省文化局委托省川剧学校举办为期四个月的四川省戏曲导演进修班等。这些参加培训的川剧从业工作者回到剧团后，大多都成为了业务骨干。

近年来，政府出台一系列政策，保障戏曲人才的培养机制。如2015年国务院办公厅印发《关于支持戏曲传承发展若干政策的通知》（国办发〔2015〕52号）中提出要完善戏曲人才培养和保障机制，要求要加强学校戏曲专业人才培养、完善戏曲艺术表演团体青年表演人才培养机制、畅通引进优秀戏曲专业人员的通道；2016年四川省人民政府办公厅印发了《关于支持戏曲传承发展的实施意见》（川办发〔2016〕12号），也提出了要完善戏曲人才培养和保障机制，以培养川剧各方面人才。由国务院批准成立的国家艺术基金，其中有一项专门针对艺术人才的培养制定资助项目，对戏曲表演人才、戏曲流派表演人才、经典保留剧目青年表演人才等进行资助。文化部印发《中宣部、文化部、教育部、财政部关于新形势下加强戏曲教育工作的意见》（文科技发〔2017〕13号），以培养德艺双馨的戏曲专业人才为目标，基本建立主要剧种与院校戏曲专业相对应、戏曲人才需求和戏曲教育培养相平衡、职前教育和继续教育相衔接、学校教育与戏曲艺术表演团体传习相结合的戏曲人才培养体系，健全戏曲专业优秀后备人才早期发现、选拔和培养机制及戏曲教育质量评估督查制度，统筹艺术院校戏曲专业教学和展示活动，着力支持基层戏曲院团发展，加强地方戏人才培养，推动形成符合戏曲艺术人才培育规律、适应戏曲行业发展需要的戏曲教育新模式，为戏曲

传承发展提供有力的人才支撑；支持通过灵活多样的方式支持传承人带徒传艺、开展传承活动，促进非物质文化遗产活态传承和可持续发展。

总之，新中国成立以来，川剧学历教育体制得以确立，从体制上保证了川剧人才培养的连续性和科学性。近年来从中央到地方一系列人才培养的政策的出台，从制度上、工作关系上为流派剧目的传承、名家表演技艺的发扬光大、演员表演技艺的提升、绝技绝活的继承提供了保障。

三、拜师仪式的变化



川剧名家陈智林收徒仪式

新中国成立后，尤其是21世纪以来，川剧拜师仪式有所简化。一般由剧团领导按需要指定老演员带徒，或由习艺者自愿选师，师徒关系即告确立。

2017年，国家艺术基金2016年度艺术人才培养项目《川剧中青年演员培训班》在成都开班，两个月的培训后在四川省川剧院进行了汇报演出，并举行了拜师仪式，聂绍红、张廷冲、蒋中亮拜师夏庭光，罗少

君、王丽娜拜师左清飞，李舸、刘晓宇拜师许咏明，杨丽拜师刘芸。同年10月，“二度梅”得主陈智林收徒仪式在成都市锦江图书馆举行，学徒包括省川剧院的张浩、张淼、杨坤昊等六人。四川省文化厅副厅长窦维平、四川艺术职业学院党委副书记王海涛、四川省川剧院院长陈淳、四川艺术职业学院副院长蔡雅康、川剧表演艺术家晓艇、贺剑虹等参与了仪式，并作见证。拜师仪式开始，六位徒弟依次向师父敬茶，行拜师礼。拜师礼毕，师父陈智林致辞，既是表明了传承川剧艺术的决心，也是对徒弟的告诫。仪式结束后，窦维平副厅长对师徒七人表示祝贺，并指出此次活动对传承和弘扬川剧艺术具有促进作用，希望青年人要努力学习老一辈艺术家的风格、风采、风范，为繁荣巴蜀优秀民族文化作出新的贡献。



川剧名家左清飞的收徒仪式

也有演员自发举办拜师仪式的。2018年5月，出生于川剧世家的张雪梅在锦江剧场举办拜师仪式，拜师川剧名旦左清飞。拜师仪式开始前，播放了张雪梅的学艺自述视频，并在成都市川剧研究院党总支书

记、副院长蔡少波的主持下，川剧表演艺术家蓝光临高徒——“梅花奖”得主王超代表老师致贺词，杨昌林宣读拜师帖，在见证人、川剧表演艺术家晓艇和现场众多川剧前辈及观众朋友们的见证下，张雪梅向左清飞敬茶、行拜师礼。中国剧协副主席、重庆市川剧院院长、“三度梅”得主沈铁梅，以及何伶、天池、李沙等专程发来祝贺视频以表恭贺。拜师礼后，众多川剧表演艺术家汇聚一堂，倾情助阵，献演传统经典川剧片段，包括夏庭光《举狮观画》片段，左清飞清唱《阖宫欢庆》片段，杨昌林清唱《坐帐请降》片段，官光莉清唱《秋江》片段，张雪梅、黄学成等联合演出《情探》片段，晓艇、郭存筠联合清唱《归舟》片段，林森休《五台会兄》片段，但志生清唱《洪江渡》片段，张雪梅与熊宪刚、叶长敏演出《三娘教子》片段等。

从以上可以看出，川剧拜师仪式发生了较大的变化。第一，仪式删繁就简，喝茶叩拜即可确立师徒关系；第二，师父和徒弟的关系发生了相当大的变化，旧时师父收徒，不仅教授表演技艺，还含有学艺期间“卖身”的性质，新中国成立后，师徒关系是平等的师生关系；第三，师父对徒弟也不再是全面手把手教授，而是通过传承代表性剧目来传流派艺术；第四，现在拜师的徒弟大多已有一定的川剧表演功底，能够传承师父的表演技艺或代表性剧目；第五，拜师目的发生变化，旧时是为学艺而拜师，现在除了徒弟自身希望学习师父的表演技艺和代表性剧目外，还担负着传承非物质文化遗产的职责。

第四章　川剧观演习俗及其变迁

本章所论的川剧观演习俗，是指川剧在长期的发展过程中形成的演出及观看之风俗习惯，包括川剧演出场所的演进，戏班演剧体制的规范，观众看戏的习惯，演出及戏班经营的体制等相关方面。植根于民间的川剧艺术，在三百余年来的发展进程中，在不同时期的社会政治文化、民风民俗、观众审美的影响下，形成了一系列特定的观演习俗。具体而言，川剧从万年台到现代剧场演出，以及改革开放四十年来新兴演出市场的形成，可以发现一条清晰的发展演变轨迹，也表现了川剧行业随时代的发展进步而产生的一系列变化。

第一节 从万年台到剧场

川剧自形成以来，演出场所经历了从万年台、会馆、茶楼到剧场的历程。晚清以前，川剧主要是在万年台或会馆、祠堂的戏台上演出，至晚清，四川一些大中城市逐渐出现了新兴演出场所——茶楼、茶园、舞台等，标志着川剧开始进入剧场演出阶段。在这个变化过程中，川剧演出之时间、功能、剧目、目的和表演技艺等都发生了相应的变化。

一、演出场所的变迁带来的演出变化

川剧有悠久的历史，其演出场所亦源远流长。旧时，在神庙、会馆、宗祠中修建的对公众开放的戏曲舞台，统称万年台。晚清及民国年间，茶园、戏园的兴起为川剧提供了新的演剧场所。

神庙戏台是庙宇中修建的戏剧演出场所，主要用于演戏酬神，即通过演戏给神看的方式酬报神恩。旧时四川各地各乡镇均有城隍庙、禹王庙、川主庙、灵官庙以及大量的文昌庙、清源宫、关帝庙、药王庙、牛王庙、观音庙等，一般比较大的场镇都有多处寺庙，均建有戏台（或称乐楼）。有的庙宇中没有戏台，而是将戏台建在寺庙门外广场上，戏台正对庙门神位。庙宇根据所祀主神的不同，举办不同的庙会，如观音会、娘娘会、城隍会、文昌会、土地会等。这些庙会以酬神之名开展戏剧演出活动，演出时长根据各地习俗而定，如通都大邑“浃旬而止”，合江县城“辄愈旬月”，铜梁县“演戏匝月”，南川县“演戏四五十日”，虽长短不等，但一般都在十数日至一月余，演出时间并不算少。

清代中期商贸交流的繁盛，促进了经济的发展，各省商人纷纷建起

了自己的会馆。会馆多以庙、宫、祠为名，如江西会馆（或称万寿宫、江西庙）、湖广会馆、广东会馆（或称南华宫）、陕西会馆等，或由各省商人筹资修建，或为同省同行业集资修建，供奉家乡神或行业神。每个会馆几乎都有戏台，有的会馆甚至有两三个戏台，如成都市金堂县五凤镇由两湖两广和山陕商人所建的关圣宫有三个戏台，宜宾云南会馆有三个戏台，宜宾市李庄镇禹王宫有两个戏台。会馆演出的规模与行业和商人经济实力有关，如泸州叙永县春秋祠（陕西会馆）为山陕盐商合资修建，演出甚多、规模较大，在建成之际，“邀来踩台戏班，是当时川剧大名班，拥有全川驰名的生、旦、净、末、丑各个行当，连唱了好几个月”。



泸州叙永县春秋祠原戏楼位置



洪雅曾家院子戏台

除神庙戏台和会馆戏台外，还有大量的宗祠戏台和私宅戏台。宗祠戏台，顾名思义，是修建在家族宗祠里的戏台。旧时，强姓望族为光宗耀祖、祭祀祖先，修建祠堂，又因祠堂具有供奉祖先、凝聚族人、教化子孙的功能，在规模较大的宗祠里，戏台是不可或缺的一部分。私宅戏台是修建在私家住宅中的戏台，更具世俗生活的性质。如成都大邑县安仁镇刘氏庄园刘文辉公馆戏台，修建于明末的宜宾市江安县夕佳山镇坝上村夕佳山民居戏台。洪雅的曾家院子有多个戏台，分为官员交友的小戏台、女眷看戏的内戏台、对外面向大众开放的大戏台。

辛亥革命前夕，戏曲改良工会的成立带动了演出场所的改观。据《成都通览》记载："在前并无戏园。光绪三十二年吴碧澄创立于会府北街之可园，成都人故好观剧，故官许之，人览者甚多。"继此之后，成都悦来茶园、锦江茶园、重庆的群仙茶园等开始兴盛起来，成为成都、重庆等大都市显要之演出场所。茶园、戏园的兴起为川剧提供了新的演剧场所，观众需要买票进入，以一杯茶的价格，品茗观戏。观众能在舒适的环境中品茗看戏，一些著名的川剧班社结束了终年流动的生活，在固定的戏园中扎下根来，如三庆会剧社就在成都悦来茶园扎根演出数十年、泸州三泸茶园是川剧三字科班在泸州演出的"窝子"。

演出场所的变迁对川剧艺术发展影响是巨大的，其意义绝不在于由一个地点搬迁到另一个地点演出那样简单。由露天的万年台、草台或会馆、堂会的演出到茶园、戏园的演出，再到现代剧场、仿古戏台的演出，川剧的演出习俗也发生了重大变化，体现在以下几个方面：

演出时间的变化 万年台的演出都是在岁时节日、迎神赛会或商业行会的会期，也有一些其他时间的演出，但都是因为特别的原因，少有营业性的日常演出。茶园、戏园的演出则是一年四季无间断，几乎每天都有，且一天要演出早、午、晚三场。

演出功能不同 万年台的演出更多的是带有一种传统民俗节日庆贺的性质，酬神为主要功能，比如在春节、元宵节、观音寿诞庙会、同业行会庆典祭祀等节庆日演出，以达到娱神娱人之目的。川剧进入茶园、戏园后，酬神功能减弱，娱人功能增强。

演出剧目的变化 演出功能的变化导致演出剧目也发生相应变化，万年台演出的剧目根据节日民俗的内容或行会所信奉的神祇而定，比如观音寿诞演《佛儿卷》《香山传》，药王会演《药王成圣》，财神会演《黄河阵》《搬洞打珠》等。茶园、戏园则不同，老板为增加营业收入，会根据艺术性、观赏性、观众审美需求等选择安排剧目。

演出目的差异 旧时万年台的演出虽然是戏班谋生的一种手段，但对邀请戏班的会所或地方豪绅会首来说则是基本上不以盈利为目的。而茶园、戏园演出，剧场运营成本增加，如果观众不买票进场，则剧场运营难以为继，所以首先是以营利为目的，注重经济效益。

演员生存状况的变化 随着演出场所的多样性发展变化，演员的生存状况也逐渐好转。在万年台演出时，戏班每晚在后台耳厢搭铺休息，日复一日，谓之“滚台口”。一个台口演出结束，戏班又辗转下一个台口，终年漂泊不定。戏班的收入波动也很大。进入茶园、戏园后，戏班结束了终年漂泊的生活，有了可供长期演出的“窝子”，每天都有基本固

定的收入。

川剧表演技艺的提升 万年台为三面观舞台，观众是露天看戏，为了吸引观众，因此形成了大锣大鼓、高亢嘹亮的唱演风格。以演剧方式上看，由于万年台的观众是流动的，为了让大家明白剧情，所以传统戏多数都叙事清晰，节奏较慢。民国时期，四川的大中小城市先后出现茶园剧场，演出环境大为优化，演员观众都进入室内，舞台照明条件也大为改善，观众可以清晰地看到演员的面部表情。观众品茗看戏，对演出也有了更高要求，促进了戏曲表演朝着艺术化、精致化方向发展。20世纪40年代，四川戏曲舞台逐步引进电光机关布景，带来了舞台新面貌。

随着四川戏曲演出场所由庙台、会馆、堂会到茶园、剧场的演变，戏班在剧目选择、演出形式、音乐伴奏、舞台布景等方面均发生了变革。除此之外，戏曲演出的功能也发生了相应变化。剧场演出削弱了万年台演出中酬神赛会、帮会民俗的种种社会功利目的后，面向购票看戏、主要追求艺术欣赏的剧场观众，必然会推动川剧进一步朝着艺术化、精致化方向发展，从粗犷简略的广场艺术朝着艺术手段更加丰富、舞台面貌更加精美的剧场艺术的方向发展。

二、演出方式及剧目

旧时四川戏曲演出的习俗是“大戏三六九，小戏天天有”。戏曲多是伴随着庙会、集市、节庆、还愿、法事、商事、行会、寿诞、募捐等活动，演出于寺庙、祠堂、会馆、集镇、乡村、庄园及私家宅院等处，在农闲之日或在丰稔太平之各村镇竞相演出，至于祀神祈福的演出更是终年不绝。因演出的地区、场合、目的不同，所以演出习俗、演出剧目和演出方式存在差异，下面分别介绍。

1.精彩的亮台戏

“亮台戏”是指班社到新台口演出的首场戏，俗称“开门炮”，又称

为“开场戏”。亮台戏的成功与否直接关系到一个戏班能否在这个台口继续演出，能否得到地方势力的支持。亮台戏重在“亮”字，意即展示戏班的实力，或展示行当整齐，或展示行头漂亮。若某个行当实力较强，剧目则以该行当的犯工戏为主；若展示行头齐全，则选择人员众多、能展览服饰道具优势的剧目。有时还需要根据观戏对象来选择剧目。下面具体分而述之。

展示演员及表演技艺 “一个行当齐全、功底较好的川剧表演团体外出演出，一般都不以情节制胜的整本戏作为亮台戏，而是选择能够展现演员精湛表演的折子戏作为敲门砖去‘拜码头’”，如生角犯工戏《战袁林》，有较多的大刀程式和特技表演；小生犯工戏《会稽山》，重唱腔，唱腔悲痛抑郁、催人泪下；《帝王珠》中《铁龙山》一折，铁木尔耍翎子、飞椅子及杜后发狂时“卖妖娆”（装疯卖傻）等表演独具特色。亮台戏的演出展示戏班的综合实力，既可以帮助戏班在当地站稳脚跟，又能够争取观众，起到宣传角儿和戏班的作用。



《铁龙山》

展示戏班家底 这类戏多为场面热闹的剧目，如《群仙会》《玉祖寿》等剧目常作为亮台戏的大戏剧目。《群仙会》是川剧传统的亮台

戏。首先，西王母、五老、八仙、牛郎、织女、银河夫人等各路神仙会聚一堂，纷纷登台。能够展示戏班行当、服装和道具。其次，该剧中有东西南北中五方老人，在传统观念中，东为五方之首，为表明东方老人身份，故在其鼻上直接绘一繁体“东”字，戴老人巾，挂白五喜，一副眉开眼笑的模样，舞台演出喜庆热闹。再次，能展示演员功底，尤其是展示小生的褶子功。又如大贺戏《玉祖寿》，演绎的是群仙为玉帝祝寿的故事，剧情简单，但是场面很热闹。天仙、地仙、神仙、精灵等人物众多，能够显角色、亮服饰、集人物造型、摆舞台画面，场面十分热闹，加上其间有跳画表演，以舞蹈形式再现年画中的有关情节，加上还有祝贺当地会首、头面人物吉祥延寿之寓意，亦常作戏班的亮台戏演出。再如《太岁庄》里的《排寨》一折，剧中何大姑、二姑、三姑、王金莲都帅盔加翎子，登场“推衫子”，满台翎子飞舞，气氛热烈；又如能够显角色、亮服饰、集人物造型、摆舞台画面的《玉祖寿》，以及载歌载舞、气氛热烈、情绪欢快的《八仙庆寿》《天官赐福》等。



芦山石雕《玉祖寿》



自贡西秦会馆戏曲雕刻《八仙庆寿》



自贡西秦会馆戏曲雕刻《天官赐福》

迎合特定观众趣味 川剧无论是在万年台、茶园、戏园演出，或是红白喜事上演出，都很重视亮台戏，第一折需有观众针对性，“如来访者是袍哥，则唱《古城》，商家就演《黄金窖》，一般人可唱《路会》《五台》《访白袍》”。《古城》即《古城会》，情节为刘备徐州战败，投袁绍，关羽留在曹营，张飞据守古城。关羽听闻刘备到古城与张飞会合，三次辞曹，挂印封金，保护二位皇嫂闯过五关，奔往古城。蔡阳追兵杀来，张飞闭城不纳羽，声言助鼓三通，先斩蔡阳，然后弟兄相见。关羽力斩蔡阳，张飞开城迎入，赔礼认罪，桃园弟兄又得聚会。《古城会》宣扬兄弟情谊、义字当先、江湖道义，而袍哥特别讲义气，所以喜欢。《黄金窖》讲述春秋时，玉帝派遣金银二财神于秦穆公寿诞之日赠黄金窖，二财神领旨而去。秦王寿诞之日，群臣来贺，朝野欢庆。秦廷上空，金银二财神脚踏云头，向秦穆公君臣子民宣谕玉皇大帝圣旨，祝社稷昌盛，苍生安泰。言毕，空中飞下无数金银。《黄金窖》为贺戏，神话色彩浓烈，气氛欢快，且空中飞撒金银，寓意很好，颇受商人喜欢。《路会》为《伍申路会》，讲述楚王杀害伍家满门，伍员脱险，决意灭楚，其好友楚元帅申包胥得知后，全朋友之道，向伍员保证决不泄漏伍员逃国的行踪和打算，并嘱伍员量力而行。《五台》即《五台会兄》，讲述在五台山削发为僧的五郎杨延德与身着便装潜往北番寻回父骨的六郎杨延昭见面，因天夜黑暗加之相别多年难以确认，故以言词试探对方，最终弟兄相认的故事。《访白袍》讲述尉迟恭暗访白袍将薛礼之事。这几个剧目彰显了传统的忠悌孝义，表现了朋友情谊、兄弟情谊、将士情谊，尤其为袍哥所称赞。

此外，有的地方也固定某一天唱亮台戏。如资阳“每年的城隍庙会，都要接戏班子来唱戏，庙戏固定于农历五月二十二日唱亮台戏”，以表示一年一度城隍会戏开始了。

2.娱人的堂会戏

官绅富户在喜庆及私家聚会时，招戏班至府宅、公署、家祠或茶楼酒馆演戏，谓之“堂会戏”，又称“唱堂会”。堂会戏多为喜庆祝寿而办，主家可随意点戏，演出剧目以多福、多禄、多寿、多喜内容为主。堂会戏属于营业性演出，但又不同于万年台演出。它的观众是特殊人群，目的是在私人特定的日子庆贺祝愿，以供小范围群体娱乐。这也就决定了堂会戏与万年台演戏的区别：戏班在万年台演戏，主要目的是酬神；而堂会戏的主要目的是娱人。堂会戏种类颇多，其中有代表性的有：寿诞戏、丧吊戏、喜筵戏、宴请戏等。

寿诞戏，也称“寿戏”。旧时人们庆寿时，商人或官宦人家往往喜欢请戏班唱戏，一为庆祝，二为热闹。寿戏演出的剧目必须是吉祥、喜庆戏，不能是悲剧性的剧目。各地寿诞戏演出剧目也有所不同，遂宁市射洪县寿诞戏演出剧目主要有《甲子寿》《八仙庆寿》《大赐福》《青袍记》等。《甲子寿》又名《东方朔偷桃》，讲述汉武帝迷信方士，妄求长生，栾大、少翁二人伪造蟠桃、神牛惑汉武帝，被东方朔识破，用巧计盗藏蟠桃，并借以诛杀二奸。《八仙庆寿》讲述吕洞宾、张果老、曹国舅、汉钟离、韩湘子、何仙姑、铁拐李、蓝采和等八位仙人，赴蟠桃大会为王母庆寿的故事。《青袍记》又名《五福堂》，为川剧高腔四大本之一，讲述梁灏只有四福：寿、康、德、喜，缺少富贵，故屡考不中，后因以青袍覆盖裸女之事，玉帝旨赐梁灏五福，故82岁中举，喻比五福满堂。根据贺主性别不同而有所区别，男寿多演《佛祖寿》，女寿多演《蟠桃会》。四川各地贺戏演出一直延续到20世纪50年代初，因破除迷信、移风易俗而停止。

丧吊戏指主丧之家举丧守灵时延请戏班演出的戏。丧吊戏“除了具备娱神娱人功能外，还包括歌颂亲人品德和业绩、感情宣泄、教育、惩戒的功能，以及驱邪、超度的宗教功能和解决现实问题的功能等一系列民俗文化功能”。丧吊戏多演出《驾鹤飞升》《伯牙碎琴》《伯喈思亲》《回民指路》《沙桥饯别》《祭岳飞》等剧目。《伯牙碎琴》讲述伯牙在与钟子期约定之日得知子期已亡，悲恸摔碎瑶琴，以谢知己。

《回民指路》讲述唐僧西天取经，一老一小回民接待唐僧、指点路途多艰之事。《沙桥饯别》讲述唐玄奘奉旨西天取经，尉迟恭代主送行，饯别于沙桥的故事。《祭岳飞》讲述岳飞风波亭遇害后，好友韩世忠设祭坟前，痛述岳飞功绩、遇害惨死的经过，以表达怀念之情。这些常演的丧吊戏剧目多表现送别或缅怀追忆之情，与主家丧事情景相吻合，表达了对死者的缅怀之意和希望死者在极乐世界安息静好的祝愿。



《五桂联芳》（汉源九襄节孝石牌坊石雕）

喜筵戏以婚庆戏和诞子戏为主，多演出《引凤楼》《美洞房》《槐荫会》《仙姬送子》《五桂联芳》《玉祖寿》等喜庆剧目。通常来说，“诞生仪礼的范围要比婚礼和丧礼小，一般只局限于家庭成员的内部庆祝，在这样的庆祝活动中请戏班来家中表演，被称为‘唱堂会’。这是一种常见的民俗活动”。《四川文史资料集粹》第6卷《社会民情编及

其他》载：

> 桂华科社曾给杨森唱堂戏，赵炳麟得艺名“八岁红”，又在赵镇给驻军团长唱过堂戏。民国二十二年，太镇驻军团长王龙文和于光藻分别为其母祝寿，请来大同科社唱堂戏。民国二十四年，新民讲演团亦为于光藻祝寿唱堂戏。

宴请戏是指达官贵人在家设宴，邀请客人宴席时的川剧演出。宴请戏的演出剧目因邀请对象的不同而有所不同，据夏庭光先生讲述，若宴请县长等官员，则演出与清正廉明有关的颂扬戏，若宴请军队头领，则演杨家将戏，若宴请袍哥舵爷，则演关公戏等讲义气的剧目。

另外，根据邀请主家的不同，堂戏又可分为恭维戏和答谢戏。恭维戏是指亲友乡邻延请戏班演戏为戏主祝贺，答谢戏是指喜主出资请戏班演出以答谢亲朋好友。

3.庄重的踩台戏

“踩台戏”是指旧时寺庙的戏台或乐楼、家族祠堂等建成后，在戏班接灵官后，唱踩台戏，意在庆贺、求神保佑，也是对乡邻帮助的答谢。演出剧目多为《群仙会》《黄金窖》等喜庆吉祥的戏。如自贡市王爷庙在落成时邀请戏班前来唱踩台戏：



《仙姬送子》（春秋祠木雕）

光绪三十二年（1906）王爷庙落成时的踩台戏，是当时轰动自流井一带的最热闹的一次演出，盐商聘来凤仪班、富春班合演川剧，名演员有唐金莲（旦）、刘三凤（旦）、叶素仙（旦）、游泽芳（旦）、黄炳南（生）、罗崇江（净）等，鼓师有段焕廷、彭华廷等，演出了《灵官镇台》《天官赐福》《群仙会》《仙姬送子》等戏。爆竹声声，紧锣密鼓，唱腔入云，人山人海。街头巷尾，茶馆酒肆，处处谈戏。

但是踩台戏的演出剧目并不是一成不变的，除了一些要耍戏外，只要是观众喜闻乐见的剧目，戏班都会演。如绵阳市马鞍寺乐楼建成时演出踩台戏，据《绵阳市文化艺术志》载：



《双八郎》（《禹门关》）

同治六年乐楼落成时，绵竹庆华班踩台演出，乐楼右侧甬道板壁上用白铅粉书写的踩台戏牌尚依稀可辨，原文分七排，从右至左竖写：绵竹庆华班踩台演出——正本黄金印、二本金玉节、三本禹门关、四本双大□、五本斩二姬、六本反五关。

这几个演出剧目，并不是都是喜庆戏。《禹门关》讲述杨继业不听养子七郎劝阻，执意进兵禹门关，不想中王英的埋伏，七郎救父身亡的故事。《斩二姬》讲述吴王阖闾二宠姬校场练兵，无视军纪，被伍员下令斩杀之事。《反五关》讲述纣王在妲己挑拨下，调戏黄飞虎之妻贾氏，其妹西宫娘娘劝阻不成反被纣王踢下楼台毙命，黄飞虎反出朝歌闯

五关，投奔西周的故事。这几个剧目虽然不是庆祝吉祥的戏，但是都为观众所喜闻乐见，所以会进行演出。

踩台戏的演出规模根据商户的经济实力决定，据《开县文史资料》载，1927年县商会重建会址，举行落成典礼，商界行帮请来义胜班，人称“娃娃班”，演了十天贺戏而去。

新中国成立后，每有新剧场落成（或有意义的建筑物落成）仍沿旧俗请剧团演戏，以示庆贺，不过演出形式大有改观，只限于赠锦旗送贺信，然后演出以喜剧色彩为重的剧目。

4.宴席取乐的酒戏

酒戏即酒席间点戏，台下摆席，台上唱戏。《射洪川剧演出习俗》载有太镇王爷庙演出酒戏的情景：

> 太镇王爷庙唱戏期间，“十大帮”天天有酒戏。主要由当道众公玩彩场，下面及书楼摆席，台上唱戏，每折戏要挂红、领赏，唱得好者重赏或加“红封”。演唱者、检场师、鼓师、场面提成分红。一次点十多折，每折唱主要唱段约十来分钟（艺人叫“扯萝卜”）。

这一段详细记载了射洪县唱酒戏的情景。“十大帮”即射洪县十大行会，借王爷庙庙会戏演出期间，在台下及两侧书楼摆席吃宴席听川剧。观众可点戏，演员只唱其精彩的唱段，唱得好者，会首会重赏或“加红封”。每天酒戏可唱十几折。下川东河道的酒戏演出又有所不同，据《重庆市戏曲志》载：

> 旧时，演出会戏的戏班每日演早、中、午、夜四台外，每逢会首宴客，还要戏班加演一折不给报酬的戏，即酒戏。台上演唱，台下划拳饮酒。大约演出半小时左右，何人演，演何戏，戏班可自定。
>
> 剧目大都为耍耍戏，如《三醉路》 《范生赠银》《白象山》《双拾黄金》等。

射洪县的酒戏为点戏，点什么剧目唱什么剧目，表演的内容为一折戏中最精彩的唱段，唱得好有封赏。重庆的酒戏为戏班自选剧目演出，剧目为一整折，多为耍耍戏，且没有报酬。但两个地方的酒戏有一个共

同点，都是权贵在宴席间的取乐方式。



绵竹年画《白象山》

第二节 传统演出习俗

四川的庙宇遍布大山名川、城乡村寨，祀神风尚影响极广。庙会、神诞、祀雨祷晴，商贸云集，成为四方游客和善男信女的聚集点。由此，万年台便成为川剧艺人主要的栖身和施展技艺的场所。庙会民俗活动为川剧提供了演出场地和观众基础，故而川剧在发展过程中也会受庙会民俗的影响，在演出形式和剧目内容上，逐步发生了相应变化。

一、演出程序

1.形式灵活的闹台锣鼓

闹台锣鼓是川剧演出前奏曲，主要用锣鼓演奏，也有将唢呐、笛子曲牌加上昆腔牌鼓套打，以吹打乐形式演奏的闹台锣鼓。演出时，由场面二鼓匠发擂三次，每次约二十分钟，一锤收锣。间隔约十五分钟后三吹三打。过去川剧在万年台演出前打闹台锣鼓，一方面起宣传的作用，闹台锣鼓一响，周围的观众都知道有戏班在此演出；另一方面是为了展示戏班硬场面尤其是武场面的演奏水平。此外，在正式演出前，闹台锣鼓可以让现场热闹起来，避免因场面冷清，提前来的观众不愿久等而离开。

闹台锣鼓有“三吹三打”“砣”“牌鼓”等形式。“三吹三打”中的“三吹”是指用唢呐、二鼓、小钹演奏，“三打”是指以二鼓、锣钹等打击乐演奏。“砣”由若干花锣鼓牌子联缀，由【砣头子】【砣心子】【砣尾巴】等组成，乐器演奏不用小锣、铰子和文场锣鼓牌子。“牌鼓”包括击乐牌鼓、昆腔牌鼓和公堂套打三种牌鼓，其中击乐牌鼓只用锣鼓演奏，

多用【木聊子】【放裴】【战万山】【小四面】【一封书】【木聊子】【三五七】【十八学士】等锣鼓牌子。昆腔牌鼓是击乐与昆腔曲牌合奏并加入合唱，旧时在资阳河一带颇为盛行，是亮班社阵容、软硬场面技巧的一种形式，常在第一天演大贺戏之前演奏，如【喜庆元宵】【梅花酒十八铰】；公堂套打是击乐与唢呐曲牌合奏，均为成堂套曲。

川剧的闹台锣鼓具有演奏曲牌和形式灵活的特点，在戏班进入茶园、戏园后依旧保留，但有所简化。可惜，至今许多锣鼓曲牌和演奏形式已濒临失传。

2.热闹吉祥的跳加官



合江县龙会乡凤凰山法王寺戏台三星壁彩绘跳加官戏画

“跳加官”是由演员戴着面具表演的一段戏曲舞蹈。跳加官一般在正戏演出前，若演出中途有达官贵人前来看戏，也会暂停演出，跳一段加

官以表明对当地来宾的尊敬，而来宾也要封红包表示对戏班礼节的回谢。二者互动，更增加了这一习俗的盛行。

加官分为“大加官”和“小加官”。大加官为一正本戏，全班出动，天上、人间、水府三界，儒、释、道三教，各路神仙跳画，为大杂烩哑戏。除了“封鼎者”有两支昆腔，其余均在唢呐套打中舞蹈，有封侯夺印、卸甲封王、东方朔偷桃等场面，主要亮人、亮服饰、亮场面。小加官分男加官和女加官，其中男加官又分为文、武加官。文加官为魏征妆扮，头藏万卷书，身穿天官衣，或红开氅，手执朝笏，面戴粉面三须，戴有笑容的面具，俗称“喜神壳子”。登场后，取一条幅展之，上书“一品当朝”“天官赐福”“禄位高升”或“福禄寿喜”“紫微高照”“指日高升”。据说唐太宗李世民爱戏，群臣纷效仿优伶演出，魏征扮演丞相，谁知刚一出场听锣鼓一响，就瘫倒在地。唐太宗命画师制一假面给魏征带上，魏征不惊不诧唱完了丞相戏文。魏征的假面，成了戏班跳加官的“加官壳”，魏征也成了“加官”始祖。武加官为郭子仪妆扮，头戴雀顶“耳不闻”、身穿黄硬靠，面戴喜神壳子，手执朝笏。关于武加官，夏庭光先生在《艺土莹火》一文中谈及：

> 很早前，一川戏班出堂会为某郭太爷唱寿戏大幕《郭府寿》。因拜寿首场除老旦郭老夫人外，还有郭暖的四位嫂夫人，再加一堂侍女登台。化妆、服装都挤在一狭窄的房间内，临开演，女角妆未化好。大加官结束，女角穿戴未齐，只好让诸般齐整的郭子仪再跳武加官，一一班师回朝，封王招驸马与即将演的戏又吻合。自此后，“武加官”的另一“跳”法产生。

女加官一说由杨贵妃妆扮，一说为武则天妆扮，头戴翠翘，身穿红官。加官跳上一阵，再循序演出正戏。会首一般要送肉、食、米、粉等“幺台”（实物奖励），若得会首或富贵人家高兴，还要“为此封红包，嘉赏绕场加官”。

3.喜庆欢乐的送客戏

“送客戏”，是指一场演出中结束后再加演的一出小喜剧。这是戏曲演出中一个古老的习俗，早在元杂剧演出中就有所谓“打散”的习俗，

即“正戏演毕，还有‘打散’，即是加演小节目送客”。正戏演完之后，有些观众意犹未尽，戏班就加演小节目，以表示戏班对观众的赠予，也是表达对观众的一种友善。此外，由于“旧时舞台三面向观众，即三面凸出式，没有‘落大幕’的闭幕，如果在观众陆续散场时，舞台已经停锣息鼓，就会显得冷冷清清，所以，再加演个小节目送客，使舞台上继续保持着热闹的气氛”。这也有为了观众能看得尽兴，达到开心而归的目的。如旧时川剧演出《三祭江》，气氛悲伤，演出结束往往要加一个热闹、高兴的送客戏，以便观众高高兴兴地离开。久而久之，送客戏成为川剧的演出程序之一。

川剧送客戏多为丑角戏、要要戏，喜剧色彩浓厚。如《进云南》，情节为海老三十赌九输，听人说云南出“宝器”，便去云南打工，企图一朝发财回老家重振赌风。这是以小丑、摇旦应工的小喜剧。又如灯戏《打锅上堂》，老汉胡零举杖打不孝子，错打了卖锅的老陕，老陕将他拉扯上堂。县官汪实不分皂白，错把老陕当胡子打了一顿。老陕气极拾石掷打昏官。汪命衙役抓“打石之人”，又误抓来石匠。石匠在堂上承认是“打石之人”，也挨了冤枉板子。采用灯戏的表演形式，在结尾处以“十八扯”的方式，牵扯上了《东窗修本》《活捉王魁》《活捉石怀玉》《活捉王槐》等戏的人物或台词，颇具荒诞意味，观众非常喜欢。此外，还有《白狗争风》《请医杀院》《挡夏》《拿虎》《打城隍》《丑戏仪》《四请客》《大惊尸》等，这些丑角戏娱乐性强，丑角表演能起到活跃舞台气氛的作用，为观众喜闻乐见。



《进云南》癞子女

演出送客戏的演员一般不会是戏班的头牌演员，头牌演员或在中间演出，或压轴演出。这是由于开场戏演出时，可能当地豪绅或会首还未到场，送客戏演出时，豪绅或会首又要离开，所以演出开场戏和送客戏的演员都不是戏班的角儿。也有认真对待演出的演员把送客戏演成压座戏的，而演出的剧目也逐步成为该演员的拿手好戏。如川剧名角夏长清唱戏认真，既不偷工，也不减料，演出送客戏时无论观众多少，都一丝不苟，久而久之，他的送客戏成为观众喜爱的压座戏，观众只要知道是

夏长清唱末出，大多愿看完才退场。

由于送客戏娱乐性强，受观众喜爱，很多演员从不屑演送客戏到开始琢磨怎样演好送客戏，为更多的观众接受。如川剧四大名丑之一刘成基，擅长“袍带丑”一类功夫吃重之戏。他开始认为“这类戏没有挖头，仅仅逗人一笑就完了”，后来发现身处下层社会的劳苦大众，用好不容易挣到的钱买戏票看戏，其所求包括获得一时的欢笑，演员有真功夫，观众喜欢，但是演员有真功夫而不能逗人开心，也满足不了观众的需求。于是，刘成基开始学习“襟襟丑”和“烟子丑”的戏，并且在演出过程中注意台词和动作的规范干净，绝不乱加台词，乱做动作。又如川剧名丑李文杰对折子戏《拿虎》“从剧本到表演、音乐作了多次修改，剔除了老戏中芜杂的科浑词白，着力通过人物有悖常情的言行举止，真实地展现了这个任人摆布、随遇而安的小人物内心的痛楚”，使这出送客戏成为他襟襟丑应工的代表剧目之一，为人所称道。

送客戏剧名虽然列在戏报之上，但属于赠送剧目，观众可看可不看，所以并不计算在票价内。一些买不起戏票的观众也可以在此时进场看戏。

二、演出经营

旧时，对于常年流动演出的戏班而言，经营对于戏班的生存和剧目的传播格外重要。在长期的经营过程中，川剧行业形成了一套行之有效的经营习俗，除了四处张贴戏报外，主要包括“拜码头”和“游牌”两大类。

1.拜码头

“拜码头”，指旧时戏班或艺人每到一个新的演出地点，班主、戏班管事或打杂师都要带领台柱演员前去拜会该地的袍哥大爷、达官显贵或各行帮会会首头目，其目的是演出期间，希望得到当地头面人物对戏班

的支持与保护，使演出能够顺利进行。拜码头的习惯做法是，由班主或打杂师带领台柱演员或主要演员，奉上重要人物的推荐书信、见面礼和大红拜帖登门拜访。同时，呈上戏折子请主家选定剧目，谓之“点戏”，并在安排戏码时首先安排演出。这种拜访方式，一方面让地方头面人物认为受到足够的尊重，不要故意找戏班的麻烦；另一方面，如果另外有人肇事，他们通常也愿意出面调停。拜客之外，戏班在演出时又约请他们“光临赐教”，观看演出，一是为了表示感谢，二是为了维护好关系，为以后的演出做好铺垫。



《易胆大》

戏班虔诚恭敬地拜码头，一般来说都会得到地方权势人物的关照和庇护。如果戏班没有及时拜码头或拜码头时态度不够虔诚恭敬，惹得地方头面人物不高兴，戏班就有被赶走或不准演出的危险，甚至在演出中因地痞无赖寻衅滋事而闹出人命。这种情况在魏明伦名剧《易胆大》中有生动的表现。三和班到龙门镇演出，地方权势骆老爷、麻五爷点了武功戏《八阵图》，由于演员九龄童病重不能演出而换戏，结果闹出一场大悲剧。在《名优之死》一场里，麻五爷为抢夺九龄童之妻花想容，以“点戏点的《八阵图》，实际演出却是《秋江》”为由，找三和班麻

烦，逼死九龄童。所以，戏班去拜访地方上的头面人物最重要的目的是协调与地方的关系，以求在演出时平安顺利，以维护戏班的正常经营。

一般来说，参与拜客的人需要具有丰富的社会经验，头脑灵活，善于察言观色，能说会道，善于交际。他们往往能开拓戏班演出市场，也善于解决各种问题。但是在旧时，一些地方头面人物感兴趣的往往是旦角的拜访。“戏班里主要的坤角（女旦）往往要被唤去陪酒、拜干爹。遇着色魔，公然持枪威胁，无恶不作，往往逼出人命来。”这从另一方面说明了旧时戏班生存之艰辛和演员社会地位的低下。

2.游牌

“游牌”是一种戏班集体性的造声势的活动。剧团每到一地，为了吸引更多的观众，在演出之前（前一天或当日清晨），将剧团拿手好戏戏名和主要演员按其技艺、声望有顺序地、醒目地书写于戏牌上，配合锣鼓音乐沿街进行宣传，这是比较原始的戏曲广告形式之一。具体而言，在戏班售票前，写戏先生将戏报写于一木牌两面，将当日演出剧目贴在约一平方米左右的长方形篾折上，谓之戏牌。篾折戏牌一端有一小竹竿供人手握，由一名下驷角扛在肩上沿街而行，在闹市或茶房酒肆人群聚集之处站立短暂时刻，让人看清演出剧目。吴德森先生在《川剧班社的行当班规及其演出习俗》一文中提及，“新中国成立初期的安岳县川剧团，以档片或特制的剧目牌，写上当天剧目，由两名学员抬着，音乐人员打着锣鼓，沿着主要街道游行”。

三、观演互动

作为剧场艺术，戏曲在演出时演员与观众往往会形成一种互动关系。如看到演员演出精彩处，受到感染会情不自禁有所表达，或放鞭炮或“挂红”给予演员奖赏，若演出中有较大失误或临时更改戏目或偷工减料，观众也可以对其进行惩罚，谓之罚戏。

1.奖励

奖励是指当地头面人物或观众对演员表演满意，对戏班或演员本人的奖赏，主要有以下几种类型：

一是发赏。旧时戏班在唱堂会时，戏演到精彩之处，主家就说一句“赏”，管事就把赏金送给戏班。发赏分公赏和私赏。公赏是对整台戏的奖赏，演员及乐队人员都各有一份。“当年在自贡胡慎怡鳌宴集，点演赵熙《情探》一剧，其点戏赏金则由饰王魁与焦桂英者二人平分”。如果在发赏时是私赏，则是奖赏主角，其赏金为主角一人独有。但川剧是综合艺术，演出时需要大家的配合，所以主演在一般情况下也会适量分给配角以及乐队人员，以示对舞台表演配合的感谢。在旧时，私赏居多，所以演员会努力提升自己的表演水平，增加表演难度，以换取赏金。

二是挂红。戏班到某地演出，如果演员表演技艺精湛，唱、做、念、打俱佳，或绝技惊人，当地袍哥舵爷或会首示意“挂红”，打杂师便要招呼场上演出停下来，用五尺长的红绸挂在竹竿上，并当场报盘：“某大爷（或某会首）挂红多少道！”乐队随即吹奏一番，增加喜庆气氛。吹奏完毕，再继续演出。演出完毕，打杂师再根据红绸条数向袍哥舵爷或会首换取赏钱。

三是送幺台。“送幺台”为实物奖励，如舵爷或会首杀一头猪犒劳戏班，先在万年台两边柱头上一边挂一扇猪肉以示众人，之后便由戏班会餐所用，戏班人人有份。

2.罚戏

罚戏，既是旧时官绅、富商、会首或观众对戏班在表演中出了差错的一种惩罚方式，又是一种以演戏作为经济处罚的惩罚方式。罚戏根据实施主体的不同，可分为以下几类：

一是码头官绅及富商们对在表演中出了差错的戏班艺人的一种惩罚。此种罚戏方式，如果在罚戏时演错了，还要再罚演一台戏。过去班社凡在演出时出现乱打乱唱、违背传统表演程式、演出不到位或错漏台词者，就会遭到码头舵爷、会首或看戏的行家们罚戏。一般加唱一个折子戏或中型戏，如早年射洪县文华班请来小生梅南宣唱《九锤锣》上本，讲剧中人物住址说错，被罚戏一本，由肖宗禄在唱完《踏五营》早戏后，代梅加演一台早戏《太平仓》。若在罚戏的演出中再出差错，就一罚再罚。不少豪绅也以此作为压榨艺人的一种手段，使不少班底薄、家当微的戏班解体。如民国二十五年，达州市开江县“任三妹班在永兴镇演出时，就遭到乡长王守经一伙对其罚戏，一罚再罚，结果搞垮了班社，进而接管了箱底，逼得班主丧身戏台”。

二是普通观众要求罚戏。“资阳河一带经济发达，行会组织很多，不仅流行唱‘会戏’的习惯，而且规模宏大，年年必唱，动辄数十本。这样群众便有更多的机会接触川戏，鉴别能力增强，欣赏水平也日益提高。据熟知情况的老艺人说，资阳河一带老幼妇孺都较懂戏，舞台上演员稍有疏忽，群众则要罚戏”。资阳观众对川剧戏班在唱、作、念、打及场面、穿戴等方面，都要求十分严格。尤其是唱城隍戏要求十分严谨，规矩繁多。戏班根据议价唱一本戏后，若达不到演出水平，“凡乱演、错演，均要罚戏一台，直至高质量演出为止。据说有一戏班，演员离戏而互相逗弄，群众不依，即罚戏一台”。“罚戏一般罚1—3本，在48天的演出中，很少有不被罚的，有时加上罚戏，竟唱到两个多月。凡是被罚戏的戏班，也只好接受，因为这是对他们艺术上的鉴定。”观众罚戏的方式很有特点，徐伯荣《川剧舞台上的大比武——资阳城隍戏》一文载之甚详：

> 罚戏是很有趣的，台下预先装有三盆花生壳，演员在唱、做、念、打上出了差错，在台下专门评戏的人便立即点燃花生壳熏烟。如川剧名旦杨素兰（后三庆会会长），在光绪年间到资阳河城隍庙唱《剪发描容》时，出场不到十分钟，台下就点燃了花生壳，致使满台烟雾弥漫。会首等戏演完，即上台拉住杨素兰的左手，从他手上取下玉圈，提出质问道：“赵五娘家贫如洗，已经到了卖发的地步，为何不把手上的玉圈卖去？”可见，城隍

戏对戏理戏情的要求之严。

这种现象，也说明了当时川剧演出甚是繁荣，演出质量较高，观众的审美水平随之提高。若因演员的演出纰漏而被罚戏，且对戏班的声誉造成很大影响的，班主会考虑更换演员、重组戏班。因此，演员不得不努力提高自己的表演技艺，熟悉剧本，不得随意“台上会”。在一定程度上，罚戏对演员演出水平的提高有很大的促进作用，在客观上也刺激了川剧艺术水平的提高。

三是并非针对戏班的罚戏方式。在帮会或家族中，罚戏还被作为一种罚诫族人或违悖行规人员的经济惩罚。许多行帮都有规定，凡违反帮规者，多以罚戏请客作为处罚。如巴县档案载乾隆五十一年（1786）的《弹新花铺公议单》规定：“会内有上街弹花者，查处公罚神戏一台，酒二十席……倘有阳奉阴违，罚戏一台，酒十席。……新开花铺出银二两，敬神演戏。”道光十五年（1835），阉割行《乡城公议割猪章程》规定：“若有冒名顶姓者，查出凭众罚戏一台，治酒一席。”道光二十九年（1849）的《渝城顾绣师友公议章程》中，就有四项违规罚戏的规定。在这些行帮、公所、神会的祀神演戏活动中，对戏班的需求和要求，是显而易见的。此外，罚戏还作为一种乡约存在。在达州开江县甘棠乡龙井坝村，有一块清乾隆至道光年间“湖广入川”的石碑，为朱氏先祖先世居本境修祠建宅、彰族繁衍之胜的族规碑。碑志右侧刻书《告示》一条：“如有在碑上乱涂磨名者，一经查出，公议罚戏一本，不得奉情宽恕。”帮会或家族把罚戏作为经济惩罚，是一种民间治理规范和手段，也可见当时川剧之盛行，民众之喜爱。将演一台戏作为罚诫违规者的同时，为家族、行业带来一项集体娱乐，更显其公众性，也增加了惩罚的执行力度。可谓一桩趣事，也是一种社会风俗和民间习惯的体现。

第三节 新中国川剧演出方式的多样化发展

新中国成立后，四川的剧团基本实现了一团一场，驻场商演是基本方式，但剧团的性质决定了必须流动演出，由此又形成了各种演出方式，商业演出、流动演出依然是剧团演出的主要方式。国营剧团除了在自己剧场演出外，不时有交流演出、巡回演出、下乡演出等，也常为纪念重大节日作专场演出，或者为宣传方针政策作定向演出。每一两年有定期或不定期的比赛演出、汇报演出等。民营剧团则主要是根据市场需要、观众要求和自负盈亏的原则，在剧场驻场演出，为增加剧团收入，也常为农家红白喜事演出。演出方式随着时代的发展而有所变化和发展，但总体可以根据演出是否盈利，将其分为商业演出和非商业演出两大类。

一、商业演出

这里的商业演出，主要是指卖票收入的演出活动，主要分为驻场商演和巡回演出两大类。

驻场演出 驻场演出是城市演出中场次最多、最常见的演出形式。剧场是专门的演出场所，也是观众最集中、演出条件最好的场所。在20世纪五六十年代，无论是国营剧院还是集体所有制剧团，几乎都有自己的剧场。票价也相对低廉，观众买票看戏十分踊跃，剧团收入极为可观。

21世纪以来，剧团演出和观众看戏的情况都发生了较大变化。为了支持剧团演出、方便观众看戏，一般的国有剧院驻场演出都能获得政府

补贴，以弥补卖票收入的不足。由于有政府补贴，票价相对惠民。民营剧团驻场演出收入主要靠卖票收入，但一些地方政府会进行场次采购，如成都市每年有六百万元振兴川剧经费，会资助部分民营剧团驻场演出，资助经费为三千元一场。但是更多的民营川剧团驻场演出收入还是靠卖票，自负盈亏。剧团驻场演出可以形成固定的观众群体，如成都市悦来茶园固定每周末都有折子戏演出，周六为成都市川剧研究院的折子戏专场演出，周日为民中川剧团的折子戏专场演出，形成良好的川剧观演生态环境。

巡回演出 各剧团历年都有巡回演出活动。作为一种常设的文化活动和方式，定期或不定期进行。巡回演出的范围从本地区延及县、市、省，甚至全国。巡回演出有利于促进剧院团之间交流经验、互相学习，促进戏曲的繁荣。巡演剧目大多具有较高的艺术水平，为剧院代表性剧目或新创剧目，参演的演员大多为院团优秀演员。巡演规模可大可小，参与人数视剧目需要而定。及至21世纪，巡回演出多由剧团自行组织，以新创剧目巡演省内各地，甚至是省外巡演，目的在于传播川剧、锤炼剧目、锻炼演员，如近年来四川省川剧院的《巴山秀才》《肖方杀船》《双八郎》《铎声阵阵》、重庆市川剧院的《金子》《李亚仙》《江姐》《乔老爷奇遇》《白面虎肖方》、成都市川剧研究院的《尘埃落定》《马前泼水》《欲海狂潮》、四川艺术职业学院的《诗酒太白》、南充市川剧团的《红盐》、泸州市非遗传习所的《报恩记》等，都在巡回演出中获得了良好声誉和社会效益。

二、非商业演出

比赛演出 川剧比赛演出是由四川文化管理部门组织的一种定期或不定期举行的大型戏剧活动，有演员比赛、剧目比赛等多种形式，如四川省川剧青年演员比赛、四川省小戏小品比赛等，以及国家层面的比赛，如“梅花奖”“文华奖”以及中国戏剧节演出等。演出的剧目有新创剧

目，也有经典川剧剧目。参加的演员为各院团出类拔萃的演员，或崭露头角的新人。活动时间一般为一周至十多天不等，目的在于展示新人新戏、繁荣创作演出。基于此目的，各地院团都积极参加，推出优秀演员的同时，也是院团实力的展示。与其他演出形式不同的是，比赛演出的特点在于“评奖”，政府管理部门将对所有参加演出的剧目、演员甚至编剧、导演、音乐、舞美各行当进行评奖，并由政府部门颁发奖状。

汇演（调演、展演） 这些都是目前常见的演出形式，也是文化行政管理部门定期或不定期举办的一种旨在展示一个阶段、一个方面艺术成就、工作业绩的演出活动。汇演（调演、展演）可以评奖，也可以不评奖。 1952年，川剧第一次到北京参加由文化部举办的第一届全国地方戏曲观摩演出大会，回川后也举办了相应的展演活动。由此专以川剧表演团体为对象的汇演、调演、展演、比赛或观摩演出活动常年不断，陆续上演。汇演（调演、展演）之主要目的在于提高演出质量、鼓励新剧目、推出新人才，同时丰富人民群众的精神文化生活。演出剧目有传统戏、新编古装戏和现代戏，有大幕、中型、折子戏，也有新编小戏。

1982年5月，四川省委省政府提出了振兴川剧的口号，全省各地积极响应。在此形势下，各种川剧汇演、展演活动更为频繁，为了配合省级部门举办的调演（展演），全省地区、市级部门纷纷先期举办展演，以选拔、推荐当地优秀剧目参加省级汇演，由此形成了一种延续至今的定期汇演的演出方式。

最具规模的、有相当水准的和较大影响的，当属历时15年、连续举办12届的振兴川剧汇演。振兴川剧汇演“参演剧目上百台，参演人员上万，观众约四十万人次”，影响很广、很大。第一届汇演于1983年在成都举行，历时19天。省川剧院和成都、重庆、自贡、宜宾、达县、南充、乐山、温江、泸州等市、地川剧剧院（团）演出了12台戏。演出新编历史戏《巴山秀才》《王熙凤》《李冰》《阚泽荐陆》《轵侯剑》，整理传统戏《芙蓉花仙》《绣襦记》《禹门关》《鞭督邮》，近现代戏

《草莽英雄》《燕儿窝之夜》《人与人不同》《丑公公见俏媳妇》《思亲送柴》《镜水桥》等15个剧目，题材、体裁、风格、形式丰富多样。不少剧目在编、导、演、音、美各方面都达到了较高水平，同时涌现了各方面的人才，如编剧魏明伦、徐棻，优秀青年演员左清飞、刘芸、余开源、熊平安、喻海燕等，促进了川剧创作、演出的繁荣。年复一年的振兴川剧汇演，推动了川剧的发展，扩大了川剧在全国的影响，鼓舞了川剧界的士气，激励了川剧人的文化自信，培养了一大批川剧优秀青年人才，繁荣了川剧的创作演出。如名不见经传的三台县川剧团以《鸳鸯梦》参加四川省县级川剧团振兴川剧调演，获得了12项奖励，“大长了三台川剧团的志气，演员们能确认自我价值”。1984年举办的第二届振兴川剧汇演规模更为可观，共分两轮在成都举行。在第一届汇演的影响下，全省各地创作积极性空前高涨，排演出不少好剧目，为了让更多的群众分享到振兴川剧的成果，1984年分第一轮、第二轮两次举行全省川剧汇演，共展演新创剧目27个，成为川剧创作演出史上一大盛事。

慰问演出 慰问演出是院团通过演出川剧的形式，犒劳坚守岗位的战士、职工等。如每逢“八一”建军节有劳军演出，春节则多以文艺演出慰问军烈属。20世纪50年代起，政府有关部门多次组织慰问团，赴朝鲜慰问中国人民志愿军，到边疆慰问边防军，下工地慰问修筑成渝、成昆铁路的工人等。这种传统一直延续至今，且形式更多样、范围更宽、规模更大、演出剧目也更多。1953年9月，西南川剧院、四川省川剧团、成都市川剧团联合组成中国人民第三届赴朝慰问团第三（西南）总分团文工团第二分团，赴朝慰问志愿军官兵。在历时62天的慰问演出中，川剧表演艺术家陈书舫演出的《下游庵》、梅春林演出的《战袁林》、吴晓雷演出的《五台会兄》、戴雪如的《拷红》《玉簪记》等都受到战士们的喜爱。时至今日，到军队慰问演出仍然是川剧院团的常年性演出活动之一。如四川省川剧院每年都会到部队慰问演出，为部队官兵送去剧院的新创剧目或有名角演出的优秀传统戏。又如2008年汶川大地震期间，梅花大奖得主沈铁梅赴都江堰、彭州、绵竹等灾区演出，演唱了川

剧《江姐》之《为革命多多立功劳》和《思凡》下得山来好快活？等川剧选段，为灾区群众送去精神抚慰。四川省川剧院在省文化厅的组织下，8天行程1500多公里，辗转青川、北川、梓潼等9个重灾县（市、区）和贫困地区慰问演出川剧剧（节）目11场，为十多万群众送去了欢乐与关怀。这类演出活动，对于剧团而言属于义务演出。演出活动所产生的费用，主要由举办演出的政府部门承担。

第四节 改革开放带来川剧演出习俗的变化

川剧演出习俗作为一种社会文化现象，在不同的时代有不同的特点。改革开放以来，政治、经济、文化发生了巨大变化。随着思想大解放和科技的飞跃，尤其是社会转型、商品经济的大发展带来了社会价值标准的多元化，川剧习俗也随之产生了较大的变化。

一、新出现的演出方式

随着社会的发展、当代审美的变化，以及各种社会资源越来越高度融合，剧院团出现了一些新演出方式。

1.川剧进校园演出

校园川剧历来是川剧的一种普及性活动，但21世纪以来，“川剧进校园”成为一种具有特定内涵的演出方式。在各级政府的倡导和资金支持下，各地纷纷开展川剧进校园活动，院团本着弘扬传统文化、普及川剧艺术的目的，走进大学校园、中小学课堂。一方面免费将优秀剧目送到校园演出，另一方面教授中小学生学习川剧表演、打击乐，成为当前川剧院团工作的一个重要方面。以四川省、成都市院团为代表的川剧院团送优秀剧目到高校巡演，引来大批学子追捧，使得四川大学、四川师范大学、西南财大、西南交大、西华师范大学等高校成为培养川剧新观众的重要园地。如由“二度梅”得主陈巧茹主演的《马前泼水》进四川师范大学演出，精湛的表演、动听的唱腔、深刻的悲剧内涵、主人公感人至深的悲剧命运令不少师生潸然泪下。很多学生看完川剧后都惊异于川剧原来不仅仅是“变脸”“吐火”，也可以把儿女情长演得跌宕起伏，唱得

婉转动人。不少学生看完戏后，对戏曲的唱念做打、手眼身发步产生了兴趣，上台与演员交谈，学习水袖、唱腔，感叹传统川剧的博大精深。川剧进校园潜移默化地培养了川剧文化的爱好者、表演者和研究者。

2015年，国务院和四川省办公厅关于扶持戏曲传承发展的文件相继出台后，川剧进校园活动开展得如火如荼，丰富多彩。成都、遂宁、自贡、泸州、德阳、巴中、南充等地的数十所中小学校都先后建立了川剧传习普及基地。在学校领导和老师们热情而富有创造性的推动下，以编写川剧教材、将川剧元素融入艺体教学，组织兴趣小组或社团编演川剧课本剧或节目等方式，把川剧分解为学生能够接受且适合接受的形式，向学生渗透川剧艺术知识。仅成都市的中小学就建立了川剧特色学校15所。以彭州市山区的隆丰镇小学为例，他们在2013年就成立了川剧艺术团，聘请当地川剧社老艺人为辅导员，并购买了川剧打击乐器、表演服装、道具，修建了川剧练功房、演练室。还在学校装饰出一条川剧艺术长廊，将川剧元素展示在校园各个显著位置，营造出一派浓厚的校园川剧文化氛围。川剧艺术团成立后，学校遴选了两批120名具有表演潜力和兴趣的学生参加练习。2015年1月，隆丰小学举办了“弘扬川剧艺术，传承非遗文化”迎春川剧汇报演出，演出《八阵图》《桂英打雁》《包公铡侄》《别洞观景》等川剧片段，新编《滚灯》《绣牡丹》及两场打击乐演奏的《醉花荫》，有近两千人观看演出，获得高度赞扬。目前，学校已打造出《滚灯》《川剧锣鼓》《梨园春色》《包公铡侄》《数鱼》等八个成熟的川剧节目。2015、2016年连续两年参加四川省中小学川剧传习普及展演，分别演出《包公铡侄》《我是川剧小戏迷》，皆获好评。2016年7月，隆丰镇少儿川剧艺术团的郭增椸登上央视戏剧频道，表演传统川剧《包公铡侄》，获“家有小戏迷——最佳宝贝”荣誉证书，让彭州市隆丰镇扬名天下。通过开展多种形式的川剧进校园活动，川剧在润物无声中伴随着学生们的成长，让他们了解并热爱中国优秀的传统文化，追求真善美。



小学生川剧表演

各院团还积极参加政府组织的川剧进社区活动，这类演出活动，通常由政府出资，川剧院团则以名家名段演出惠民。寓教于乐，寓理于情，既满足了社区群众多样化和多层次的文化需求，也提高了社区居民共创和谐社区的自觉性和积极性，近年逐渐常规化，对川剧的传播起着重要作用。

2.贺岁川剧

贺岁川剧是21世纪初在贺岁电影流行的背景下产生的，以喜剧的方式、大团圆的结局，在春节及正月期间演出的喜剧川剧剧目。贺岁川剧有以下特征：一是以庆贺新年的名义演出；二是内容为喜剧，营造节日期间祥和喜悦的氛围。

由成都市川剧研究院演出的川剧《野鹤滩》是首部贺岁川剧，借贺岁电影的模式，走出川剧的新路子。《野鹤滩》由吴晓飞改编自川剧传统剧目，讲述了一个本份、善良的小乡官破获野鹤滩奇案并赢得爱情的故事。剧中共有十几个丑角人物，官衣丑、褶子丑、娃娃丑、老丑等各种类别的丑角都出现在舞台上，角色的“提 人”“木偶身段”等丑角表演技艺得到全面的展现。此外，该剧将现代语言融入其中，段子百出，妙趣横生；四川民歌、现代说唱等元素，让观众耳目一新，深受观众喜爱。除了《野河滩》外，其他川剧团也作了此类尝试。2010年，乐山市川剧团推出贺岁川剧《丑与笑》。它是根据经典折子戏改编，通过大胆改编剧情，将《皮金滚灯》《请医》等几出传统折子戏进行了“串烧”，

重新演绎出一个完整而又新鲜的故事。剧中灵活地运用网络语言，拉近了川剧与现代人的距离，让老川剧迷过把瘾的同时，也让不少年轻观众走进剧场。成为乐山川剧团探索传统川剧与现代舞台艺术相融合的一次成功尝试。

贺岁川剧，是特定节日创作展示的最佳方式，是聚合了时代潮流和大众期待的创作作品，是川剧节令戏演出传统在新时代的发展。

3.行业庆典演出

行业庆典演出是一种比较流行的商业运作促销形式，它利用演出现场的人气来达到宣传商品、介绍企业等赢利创收的目的。其运作有专业从事路演、巡演、庆典、团拜会、新闻发布会及各类晚会的组织，有策划、执行品牌推广、代办品牌形象代言人、会议布展的专业文化传播机构，有一条龙提供各类庆典活动策划执行、奠基开工仪式、会展服务、展览展示、舞台设备租赁等服务的，有专业致力于各种演出策划、组织演艺阵容、承接项目、明星演唱会、房产开盘庆典、品牌推广、企业单位演出庆典晚会、联谊会、婚庆、开业庆典、商品促销等演出的，有集大型庆典活动策划、执行、庆典用品设计、制作、品牌传播、文艺演出及民俗文化活动推广为一体的，有各类庆典策划及执行、商务礼仪服务、商务会议服务、商业演出、文艺晚会为服务宗旨的，等等。演出地域有国内国外，演出剧目有大有小，参演人数有多有少，演出形式灵活多样。这类演出活动，近年来已成为川剧院团参与商业演出的主要方式之一。

4.定向戏演出

定向戏演出是指剧团接受某一特定行业委托，针对性编写具有行业特性的剧本并为特定人群演出的剧目。作为思想意识形态领域的戏曲艺术，任何时候都离不开时代政治、经济、文化的影响，川剧也不例外。改革开放以来，川剧院团主动担当社会责任，以川剧剧目鼓舞群众、传

达主流意识、唱响时代主旋律，弘扬社会主义核心价值观、宣传党和政府方针政策、工作目标，在积极走向市场，配合各行各业中心任务进行宣传性演出中，积极探索各种演出方式。

20世纪80年代后，国家各行业法规政策建设日渐完善，客观上有加强宣传使之深入人心的行业需求，川剧院团出于责任和生存的需要，也常主动与之配合，专门为宣传某一政策而创编一批剧目，并广泛演出。这种由行业出钱，剧团演戏的合作方式，是各级川剧团都乐于选择的一种演出形式，甚至成为某些剧团、特别是区县剧团的一种主要演出形式，习称“定向戏”。出于国家层面的政策性宣传需要，川剧界出现了普及法律知识、宣传计划生育、号召拥军优属等各种题材的定向戏。再从四川各地基层或行业的需要来看，关于鼓励脱贫致富、弘扬尊老爱幼、普及交通规则、推销银行储蓄、宣传卫生知识以及禁毒等内容，都纳入了川剧定向演出的目标。其中一些新编剧目达到了较高的演出水平，如关于禁毒题材的《心有泪千行》《死神之吻》《粉祸》等，获得了观众的喜爱，常演不衰。

二、民营剧团的演出习俗

20世纪80年代后，一些由民营企业或川剧爱好者组建的民营川剧团，开始在四川的城乡陆续出现，此起彼伏，延续至今。民营剧团自负盈亏，为维持生存必须每天演出，一般为周一至周五演出条纲戏，周六、周日演出经典折子戏。有时候会邀请其他剧团的角儿参加折子戏演出，以调节当地观众的审美口味，增加上座率。

“条纲戏”是指仅有大致情节、关目、人物角色、场次组成的条纲，没有完整、详细的剧本内容，且具体的唱词、念白、表演动作由演员在舞台上即兴发挥的一种传统演出方式。自20世纪50年代以来，这种传统演出方式逐渐消失。随着大量民营川剧团的出现，条纲戏又重现于川剧舞台。条纲戏的编创多由剧团里会戏最多的演员担任，编创者又称

为“条师”，川剧行业内称其为“戏母子”“戏口袋”“提口袋的”或“牵条子的”。其演出习俗为：在演出前一日，条师为演员介绍所演剧目的故事梗概、情节发展、人物及其性格、场次等，再划分角色，示范动作。演员清楚自己所扮演的角色后，思考表演时所需用的唱段和动作，与鼓师（或琴师）协调好自己所唱的曲牌、音乐，第二天直接上台演出。川剧业内行话有“对不对，台上会”，因此，条纲戏演出又被称为“台上会”。



花园沟川剧团条纲戏演出

条纲戏虽然在艺术生产的方式上与舞台精致化演出的本子戏大相径庭，但在川剧传播和川剧地域发展中，因其艺术生产方式的快捷有效而占绝对优势地位。在保留以演员为中心的演出传统、延续不同的表演路子、留存和丰富川剧剧目方面，条纲戏都有重要的戏剧学价值，尤其是在满足当地老年群众的精神文化生活方面，具有不可或缺的社会功能。同时条纲戏低廉的演出成本有利于扩展川剧的传播地域，丰富了川剧的演出样式，聚集了川剧观众，与国有剧团分幕分场的现代演出方式互为

补充，营造了川剧多样化的生态环境。

川剧条纲戏所演剧目，多为符合群众审美趣味、与当地民众民俗风尚、思想观念紧密相连的古装戏，主题一般为破案、忠君、爱国、孝道、仁爱之类。川剧条纲戏将当地群众的日常生活、文化心理、情感、流行于当地的民间传说等通过川剧的叙事、抒情方式，引导观众内心对于生活、情感的正确态度。根据笔者对成都龙泉驿区赵小丽剧团演出条纲戏的调查，他们经常将当下热播的电视剧改编为川剧条纲式连台剧本，演出时间与电视剧几乎同步。条师根据电视剧单集内容的丰富程度确定条纲戏每一本的演出内容，若某一集的矛盾冲突较多，则可将本集电视剧内容编创为一本戏，反之也可以把几集电视剧内容整合为一本戏。此类条纲戏的内容并不会完全和电视剧一致，条师在编创过程中会融入自己对故事的理解，或者会为了展示川剧的表现技艺对故事内容作些调整。由于这类连台本戏内容新颖，与当下热播的电视剧故事内容基本一致，观众尤为喜欢。如天青苑川剧团根据电视剧《武则天》改编的同名连台本戏即受到观众的热评。条纲戏充分运用艺术的跨媒介特性，实现电视剧和戏曲之间的跨媒介转换，成功地将观众对电视剧的喜爱转移至川剧演出。而条纲戏的生产方式，恰好在此发挥了不可替代的重要作用。



邛崃梨园沙龙演出场所

川剧艺术作为中国有影响的地方剧种，生于民间、长于民间，民间川剧演出是川剧艺术的重要组成部分。条纲戏是川剧存在于民间的生命力的体现，它是以演员为中心的演出方式，“演员每天都必须面对新的挑战，都可以在舞台上有即兴的发挥，这就使中国戏剧具有惊人的活力”。民间艺人在排演条纲戏时具有非常大的自由度，要得到观众的认可，通过自己的理解塑造出的人物形象就要鲜活生动、有血有肉。由于川剧素有诙谐幽默的传统，民间智慧中大量的喜剧成分都可以在条纲戏中得到运用，这是一种能够聚集观众的艺术形式。

当下，民营剧团具有坚持每天演出，服务基层普通观众的特点，是川剧传播、剧种传承的重要载体之一。条纲戏的生产方式相对粗放，不仅演出装备简单，演出场所随意简陋，且无论什么时间、地点都可即来即演。不论剧团规模大小，连演几十场大多不在话下。条纲戏演出能延伸到社会最民间、最草根之处，观众要看什么，他们就能演什么；观众想看多久，他们就能演多久。由于民营剧团演出多是在社区、乡镇，条

纲戏的演出最接近基层群众的文化需求，所表达内容和观念触及更多老百姓的日常生活和思想情感，因而也获得了一方稳定的观众群体，为川剧营造出了一片良好的生态环境。

三、旅游创新演出

川剧旅游演出是指专门针对外来游客售票演出的以川剧表演为主、融合多种本土艺术形式而创作演出的一种新型演出形式。随着国家旅游业的大发展，川剧旅游演出已成为一种全新的川剧生产演出方式。

成都是著名旅游城市，也是外地游客前往九寨沟、乐山、峨眉山等地旅游的中转地，旅游人口集中且数量大。川剧作为重要的旅游资源，形成了晚间以川剧变脸、吐火为代表的演出市场，带动了以川剧为主体的演出公司的产生。川剧演出团体为了适应游客的需求，创造了一种新的旅游演出形式：结合当地旅游资源及古今名人或趣闻轶事编成赏心悦目的川剧节目进行演出，颇受游客喜爱。每天可轮番演出多场，为游客提供具有四川特色的文化享受。如成都的旅游品牌演出《芙蓉国粹》《蜀风雅韵》《锦城云乐》等，皆以川剧绝活之变脸、吐火、滚灯为主打，将成都茶艺情景表演、蜀宫伎乐舞蹈等融汇其中。整台演出以一个情节简单的故事为贯穿，将声光电影、奇异造型、绝技绝活融汇其中，令人最大限度地感受当地民俗文化风情。类似这样的川剧旅游演出场所数量繁多，不同演出场所每年可创收数十甚至数百万元。

三庆会文化传播有限公司是成都市川剧院与一个民营杂技团联合投资组建的外向型演出公司，每天在锦江剧场固定演出一出专门为满足游客观看川剧变脸而创作的新剧目——《川剧秀•传奇变脸》。锦江剧场历史悠久，是川剧百年演出场所，其独特的川剧历史文化影响和精彩的川剧加现代声光电舞台技术的结合，形成成都旅游的一个品牌，一个川剧对外宣传的窗口。位于琴台路的蜀风雅韵文化旅游发展公司已有二十多年的历史，规模不大，影响却不小。他们演出川剧《秋江》《射雕》

《包公回朝》等优秀剧目，著名丑角演员兰家富是其台柱，擅长川丑小喜剧《滚灯》等节目，每年演出800余场，以其演出的专业化、精致化而受到观众欢迎，形成川剧旅游演出的知名品牌。



成都锦江剧场演出旅游川剧《传奇变脸》

另一种遍布成都各景点的旅游餐饮式川剧演出已蔚然成风。在成都锦里、宽窄巷子、文殊坊等城市老街道旅游点的大小餐馆中，普遍都有以川剧变脸为主的节目演出，食客无需另外付费，进店消费就能看到精彩的川剧变脸，颇受游客欢迎。

川剧旅游演出市场有以下特点：

一是表演已经脱离了川剧传统剧目的内容，主要是为了吸引游客眼球、满足游客猎奇心理。有的以变脸、吐火、滚灯、水袖、茶艺等技巧性展示为主，有的着重展示川剧服饰、脸谱等，如《蜀地三国秀》《春秋仕女图》。

二是演出时长较短。为了适应旅游市场，一般演出时长为30分钟左右，多数以精彩奇异的片段表演来满足食客、茶客餐饮时间内的消费。

三是扩大了川剧的受众层面。川剧旅游市场的形成，使“看川剧”成为到成都旅游的时尚之一，让游客主动、积极地走进川剧，并在他们心里播下川剧的种子，传播到各地。

四是沿袭了传统的川剧观演习惯。在成都的锦里、宽窄巷子等旅游景区内的川剧演出，沿袭传统川剧的观演习惯，一茶一座，游客可以同

时体验四川的盖碗茶和川剧这两种不同的文化。但是旅客观看演出与川剧戏迷观赏目的不同，川剧观众进剧场的目的在于欣赏川剧艺术，而游客更多是带着看变脸的目的走进剧场或餐馆的，重在猎奇和体验，感受不同的地域文化。

四、川剧玩友坐唱演出

除了各类剧团的川剧演出外，四川各地城乡的川剧爱好者（玩友），也常自发组织坐唱活动，俗称“打围鼓”。玩友活动可上溯到清代，至今延绵不绝，改革开放之后，其活动已遍及四川广大城乡，逢年过节或工余农闲，红白喜事，茶余饭后，都可以看到玩友的坐唱活动。中共四川省委提出“振兴川剧”的口号后，省内玩友活动更加兴旺，这些参加川剧坐唱或彩唱活动的川剧爱好者们，常年流动于省内各区县之间，他们或自筹经费，登台过戏瘾；或切磋、交流技艺，自娱娱人，广泛渗透于人们生活的各个角落，在维护川剧根基、培养川剧后继人才、维系川剧生态等方面发挥着重要作用。



邛崃文君剧社演出场所

21世纪以来，四川各市及下辖各区县，绝大部分区域已经没有专业川剧团，但是各地都存在一些以非盈利演出为主的群众性川剧社团，他们有固定的演出场所和时间，演出以折子戏或坐唱活动为主。这些群众社团的组织者或积极分子主要是当地退休的专业演员，有固定的退休收入，参加演出活动的目的更多是舍不得自己终生从事的艺术，愿意发挥余热演出川剧，在自娱自乐的同时也丰富当地群众的文化娱乐活动。

邛崃市有两家长期演出的川剧班子——文君川剧社和梨园沙龙川剧演唱团。文君川剧社常年在文君公园惠民演出，年节时候参加公益性演出。梨园沙龙川剧演唱团则完全是自发性演出团体，演职人员多是退休专业演员，他们自筹资金，在原来剧场（已成危建）旁边建起了一座小舞台，每月逢十固定彩妆演出，此外每月坐唱三次。原本是自娱自乐，观众却越来越多，从四面八方赶来看戏。他们还应邀到相邻各乡镇演出，全年演出50场，坐唱40场。这都说明，欣赏川剧依然是基层民众一种主要的娱乐习惯。

邛崃市固驿镇是川剧著名表演艺术家康子林的故乡，也是文化部命名的“中国民间文化艺术之乡——川剧之乡”。为弘扬传统文化和川剧之乡风采，当地政府建起了芷林广场和川剧牌坊。2016、2017年，该镇相继举办了两届“我们的节日——川剧文化节”，还长期开展川剧坐唱、川剧文化进校园等活动。另一川剧之乡在成都市金堂县，则以清江镇的川剧坐唱闻名。清江镇川剧坐唱兴起于新中国成立前，距今历经七代人，有百余年的历史。自清江川剧坐唱形成以来，先后孕育了邓邦兴、秦中俊、欧家惠、邓思华、谢瑞同等一大批川剧坐唱艺人。他们不仅常演《穆桂英挂帅》《拷红》《刁窗》《摘红梅》《收姜维》《打神告庙》《下游庵》等传统剧目，还结合时代特色，新创《金堂颂》《逛清江》《戒毒》等现代剧目，逐渐形成了自己鲜明的特色。金堂县充分利用清江镇综合文化站这一平台，大力推动川剧坐唱发展，成立金堂县戏曲协会，以清江镇川剧坐唱为据点，辐射周边区（市）县，推动川剧在民间的发展。2010年，举办“群众文艺广场——‘水城之春’金堂县优秀川剧节

目展演”，受到了观众的热烈欢迎。

川剧演出习俗随着时代的发展呈现出不同的特点。新中国成立以后，尤其是改革开放以来，随着社会经济文化、价值观念以及剧团体制的改变，演出习俗也发生了较大的变化。主要体现在以下几个方面：

演出时间减少 旧时川剧演出，每天分早场、中场、午场、晚场演出，午场、晚场演出时间至少为三个小时。20世纪80年代以来，演戏习惯和时间发生了变化，改为下午两点或晚上七点半演出，演出时长也从三个小时变为两个半小时以内。民营剧团仍然坚持每天演出，满足每天都要看戏的观众需求，一般在下午两点开始。国有剧团一般在周末下午演出，如果在工作日，则为晚上演出。这变化源于现代观众的上班时间和生活习惯的改变。民营剧团的观众多为退休老人，他们习惯于上午买菜、做饭，晚上陪家人，而下午时间则较为空闲，是看戏的黄金时间，同时也可以和其他老人们喝茶聊天，消磨时光。演出时长发生变化的原因是多方面的，其中一个因素是公交车一般都是晚上十点收班，两个半小时内结束演出，方便观众安全回家。

演出目的发生变化 旧时，川剧演出庙会戏、行会戏的主要目的是酬神娱人，选择的剧目也以祭祀神灵相关，人神共娱，以求得行业兴旺，清吉平安。在茶园、剧场则以营业性演出为主。但是，不论演出场地如何变化，戏班必须以营利为目的，方能维持生存。这种情况的彻底改变发生在20世纪后期的世纪之交。由于各种因素所致，川剧演出市场急剧萎缩，观众锐减，仅依靠演出市场卖票收入来维持艺术生产已不现实。就现存的川剧国有剧院而言，主要承担着普及戏曲、传承经典、送戏下基层、慰问演出、创作优秀精品剧目、开展对外文化交流、参与国家举办的各项重大赛事活动等任务，赚钱已不是剧院存在的第一目的。由于其性质、任务所决定，大多数川剧院团都是将社会效益放在第一位，在此前提下尽可能争取较好的经济效益。

收入来源发生变化 当前国有川剧院团的经费来源主要依靠政府财

政拨款和演出收入两大部分，其中财政拨款是主要方面。政府财政拨款主要用于剧目创作的前期费用、排演费用、剧场补贴等。川剧目前票价定价总体不高，一般在30—180元之间。演出单位决定票价时，需要考虑多种因素，既考虑观众的承受力，还要考虑社会效益。同一剧目的演出票价根据剧场的不同而变化，如四川省川剧院演出新创剧目《铎声阵阵》在成都锦城艺术宫剧场的票价为60—180元，在成都西南剧场的票价为30—120元，在地级市巡演票价一般为30—80元。票价的不同对剧院收入有直接的影响。为了鼓励观众买票看戏，四川省川剧院还采用了办理惠民卡的方式，持惠民卡可打对折。成都市川剧院也采用惠民方式，观众可低价看戏。由于现在国有院团还承担着普及戏曲、传承经典剧目的任务，所以在政府财政提供补贴的前提下，赠票现象非常普遍，在四川一些基层川剧团中尤为显著。虽然戏票票面标价，但几乎都是赠票，如四川内江市川剧团，通常在演出前两天便发出通知，于固定场所提供领票服务，愿意前来观看川剧的观众都可免费领票。此时开票的目的不是售票，而是分配座位，避免观众抢座位、影响剧场秩序。

值得注意的是，在保护传统优秀文化的政策影响下，各地对川剧演出团体给予了更多的政策和经费支持，以项目方式向川剧院团提供进校园、下基层、驻场演出补贴等各种资助，观众低成本或者免费看戏成为当前的普遍状况。

第五章　目连大戏与巴蜀民俗

目连戏是佛教传入中国后，由佛教《佛说盂兰盆经》《地藏本愿经》等经文与中国戏曲融合而形成的全国诸多剧种都可以演出的戏曲剧目。在敦煌石窟发现的变文中，有《大目犍连冥间救母变文》《大目犍连变文》《大目连变文》等，讲述大目犍连冥间救母故事，内容已与佛经有所衍变。目连之母刘氏因开荤杀生触怒鬼神，被捉拿下地狱。目连早年出家，修成正果，得知母亲违戒获罪，历尽艰辛，地狱救母，孝行感天动地。他在地狱中亲眼目睹了十殿刑法的严酷，看到形形色色的鬼魂呼天抢地、痛不欲生，发下宏大誓愿：不度尽地狱鬼魂，决不出地狱，被封为地藏王菩萨。但是，从佛经到规模庞大、形成可以连续演出48天目连戏，其间又经历了数百年间讲经、变文、圣谕、民俗、戏曲、民间技艺等融合演进，从北宋汴梁勾栏瓦肆中连演七天的目连戏，到清代、民国早期四川民间规模宏大的搬目连习俗的形成，再到目前多种新编川剧目连故事剧的出现，这一摇曳多姿、历久弥新的戏曲文化现象，不仅让我们领略到目连戏的艺术魅力，更让我们感受到巴蜀民风民俗对戏曲的巨大影响，以及两者相互依存、融合发展而产生的内涵深邃的川剧民俗文化现象。

第一节 川剧目连戏与搬目连

川剧目连戏，是指《目连传》及其相关的剧目系列。它以目连救母故事为主干，或上挂下联，或旁枝斜出，相对独立而又互有关联，形成一个庞杂的剧目体系，在搬目连中前后衔接或穿插演出。川剧目连戏可以演出48天，即连续唱48本戏。川剧目连戏有正目连、花目连、大目连之分。正目连是演目连救母的故事，花目连则是指那些在搬目连过程中，与正目连前后衔接或穿插其间的相关剧目。正目连和花目连上演剧目的总和达到48本便叫大目连。正目连一般演七本，从《接刘氏四娘》开始，到变金毛狮犬结束，包括会缘桥赏贫、筑台盟誓、大开五荤、火爆葵花、刘氏回煞、担经担母、十殿寻母等重头戏。

川剧目连戏的剧本源自明代郑子珍的《目连救母劝善戏文》，在川剧中被改编为光绪十年江津敬古堂《音注目连金本全传》，共105出，规模庞大，内容丰富。在正目连之前，通常要演《梁传》三本，即梁武帝困台城的故事，谓之“前目连”。目连的祖父傅天斗曾为梁武帝的押粮官，梁武帝出征被困台城，傅天斗押粮救驾，但他没能尽职尽忠。梁武帝困死台城之后，他竟将十万粮饷运回老家，万贯家财由此而来。获此不义之财，他难免心虚，故而常行善事，会缘桥赏贫济穷，有赎罪之意。正目连之后再接演《黄巢》故事九本，谓之“后目连”。传说目连地狱救母，打破铁围城，放走了八百万饿鬼，故转世黄巢，尽收八百万饿鬼之后，方能引渡升天。所谓48本大目连也就是连续演出48天的意思，只要地方会首愿意出更多的钱，戏还可以继续演下去。四川各地搬目连的剧目也不尽相同。除《目连传》以外，《梁传》《岳传》《雪山成圣》《观音得道》《红鸾配》《耿氏上吊》等是必演剧目，而《汉江海》《轩辕征蚩尤》《洪江渡》《西游记》《封神榜》等连台戏，则可

以根据需要增减选择。此剧演出往往与祭祀活动和民俗事像融为一体，并以表演打叉绝技和地狱景象为特色，具有极强的教化目的和震慑力，在民间影响深远。

清代至民国以来，四川民众称演目连戏为“搬目连”，体现了目连戏演出与日常川剧演出的不同之处。搬目连是一种以目连救母故事为主题、以驱鬼祛邪为目的的民俗性、祭祀性川剧演出活动。清代中叶以来，四川各地民间盛行以清吉地方、驱祟辟邪为目的目连戏连台演出活动，其规模庞大，内容繁多，集戏剧演出、宗教祭祀、民俗活动于一体，谓之搬目连。旧时四川各地皆有此习俗，清代嘉庆年间《绵州志》记载：“绵州城外西山观，每年搬演目连戏，游人如织，仕女如云。”清《成都通览》记载：“北门外东岳庙，每年均演目连救母打叉戏，观者若狂，俗谓，如不演此戏必不清吉。”搬目连演出是各地政要、商界及全民关注并投入其中的一项重大社会公益活动，旨在超度亡灵，驱逐不祥，保一方平安，同时繁荣商贸活动。一般由各县、乡要员、行业帮会出面主持，其间演出目连救母连台大戏，同时穿插演出有关忠孝节义为主旨的其他剧目。演出前有“灵官镇台”“放五猖”“捉寒林”等仪式。目连戏民间又称“打叉戏”，是因其演出中有在其他剧目中看不到的打叉表演。这种打叉表演十分惊险，是以真实的铁叉进行表演。

从戏班内部演出习俗来看，搬目连演出活动也非同寻常。与一般演出活动不同的是，搬目连时戏班须分设阴阳两位掌教师。阳掌教负责整个演出期间的剧目安排，阴掌教则负责相关一切祭祀活动。虽然搬目连演出号称48天，但民间演出时间长短主要以集资多少而定，通常演出24天或十余日，也有的演出七天，更少的可以演出三天，只要把目连主干故事演完则罢。按照四川传统的演剧习俗，所谓一本戏也就是演出一天。在演出时间的安排上，通常正目连（包括举行各种宗教仪式活动）都是安排在早台或午台演出，夜戏只演花目连。

因此，搬目连是一种以祭祀为目的大型民俗戏剧活动，以祭奠亡

灵、安抚孤魂野鬼，驱逐灾害瘟疫、扫除不祥为目的，并且形成了独特而固定的演出规制，甚至成为一种地域性民俗。徐珂《清稗类钞•新戏》中对此有记载：“而蜀中春时好演《捉刘氏》一剧，即《目连戏救母•陆殿滑油》之全本也。……唱必匝月，乃为终剧。川人恃此以祓不祥，与京师黄寺喇嘛每年打鬼者同意。”从清代中后期至20世纪二三十年代，各种文献中关于演出目连戏的记载遍及全川，成为一种全民参与的祭奠亡灵、驱灾逐疫的祭祀演出活动。至新中国成立后，因破除封建迷信，以祭祀为目的民间搬目连活动基本绝迹。改革开放以后，民间演出目连戏的情况时有所闻，但其宗教成分已经削弱。观众更愿意看到的是其中惊险的打叉绝活以及一系列精彩的表演。

目连戏被艺人称之为戏祖、戏娘，被学者、研究者称之为艺术宝库，与其辗转于人世与地狱的震撼力、母子情的悲情故事，其他戏中未曾见到的打叉、砍五刀、啃蜡烛、耿氏上吊等技艺绝活，刘氏出嫁、大宴宾客等台上台下、观演互动的演出方式，叉、叫叉、捉鬼等多种民间祭祀活动，与宗教祭祀、民俗信仰紧密结合且具有明显功利目的演出宗旨等，无不具有直接的关联。但是，也因为目连戏具有如此独特的宗教与民俗同行、艺术与民俗并存的戏剧内容和演出方式，更使其在巴蜀大地百余年来盛演不衰，成为集戏曲艺术、宗教祭祀、民俗信仰于一体的巴蜀目连文化现象。

第二节 目连戏与民俗信仰

在目连戏数百年来的流传过程中，一些地方形成了与之相关的独特的民间信奉，而这些民间信奉的流传又为搬目连染上了一层神秘而诱人的色彩，甚至影响着它在某些方面的发展走向。搬目连与民间信奉的这种交互作用，在四川的某些地方表现得尤为突出。

川北射洪县的青堤古镇，至今被人们称之为“目连故里”，过去镇口有石碑一块，上面镌刻着“唐圣僧目连故里”几个大字。立碑日期为清光绪二十八年。现在，此碑被乡民们视为珍宝，移至镇边顶顶庙中。在顶顶庙的右下方有一古墓，墓前立着三重墓碑，前一道碑中书“刘氏青堤之墓”，右书“唐圣僧目连之母”，左书立碑的国号年代。笔者曾于1992年专程前往射洪青堤镇考察此碑，据当地居民介绍，此墓始建于唐。由于字遗迹残缺，难以辨识，不复可考。据现存于顶顶庙中的一块清道光年间的木碑记载，目连故里的传说至少可以上溯到清代中叶。当地还有一种传说，曾经有一个戏班在此演出目连戏，扮演刘氏四娘的演员在演出打叉时不幸被打死，就地埋葬。从此，当地不再演出打叉戏。



射洪县青堤镇顶顶庙之刘氏青堤墓碑

随着年代的推移，刘氏青堤之墓的故事发生了衍化。镇上开始流传着目连一家的故事，并根据镇上的田园地貌、河堤小桥附会出了傅家府宅原址、川剧中《会缘桥赏贫》中的会缘桥等。当地居民谢德安还自己编印了一本小册子，讲述青堤镇傅相家族与目连的故事。他们对自己家乡出现过这样一位圣僧深信不疑。然而，只要我们对这个传说故事略加分析便不难发现，这些传说的故事框架和主要情节，多来自圣谕和川剧故事，而乡民们的贡献则在于不断把目连故事同当地的人文环境和地物

风貌联系起来，并根据自己的想象对他们崇敬的人物进行美化修饰。他们为了证明青堤古镇确实出现过这样的圣人，愿意相信并继续编撰这个故事，并以此为准绳来规范乡民们的习俗和信仰。据当地居民的介绍，在民国早年，常有外地戏班到青堤镇演出目连戏，但是如果演出《打叉对号》（即刘氏四娘过十殿，在地狱中遭遇打叉酷刑）一折，乡民们便自动前往阻止，久而久之，青堤镇形成了不准演“打叉戏”的习俗。

如果说把目连圣僧、观音菩萨这样的神灵当作同乡以起到光宗耀祖的作用，那么，把寒林这样的鬼王认作同乡，则是令人难以解理的事。但这种事却在四川实实在在地存在着。在紧靠射洪、遂宁的三台县，传说是寒林发迹和葬身之地。三台县城边牛头山为旧时“官山”，即埋葬死人的山林之地，山下有一片空旷之地，清代曾是养马之所，当地人称马壕。自清光绪年间开始，每逢清明时节前后，就在靠近马壕的山坡上搭起戏台搬演目连大戏。年复一年，成为当地一大盛事。在马壕的另一边有一座寒林庙，据说过去庙中有一寒林塑像，年年香火不断，至“文革”时才被拆毁。

寒林为佛教中人物，亦作“尸陁林”，在印度传说中是僧人的墓地。关于寒林的故事大约在汉代传入中国，随着佛教在中国的传播而在民间流行起来。这一传说在巴蜀大地发生了进一步衍化，四川民间相传寒林为鬼王，象征着走霉运或不吉利，地方不清净与寒林作祟有关，以邪神五猖捉住寒林，将其囚禁，则能阻止孤魂野鬼肆虐作乱。因此，在搬目连之时，尤其要防止寒林作祟，所以在搬目连前要先放出五猖去捉寒林，将其囚禁于戏台之下，以免其寻衅滋事。

早年，四川各地搬目连都有捉寒林的仪式，但三台县发猖捉寒的仪式尤为隆重，从早到晚要热闹一整天。五猖到街巷、饭馆四处捉寒林的情景，一些上了年纪的老人至今记忆犹新。据三台县川剧团退休老艺人罗青云介绍，传说寒林本是一个武人，生前没能求得功名，便在三台县落户，成为当地水陆码头的舵爷。他爱打抱不平，因而受到当地人的敬

重，他死后成为鬼王，与镇江王爷一道享受人间的烟火。由于官山孤魂野鬼太多，老百姓便聚资在那里修起寒林庙。为什么要供奉寒大爷呢？当地人称，有他住在那里，便可保证地方平安无事。1992年春，笔者一行曾循着当地人指引的小路，在县城外一片丘陵旷野之地找到寒林庙旧址，发现在原址上又搭起了一个简陋的小棚，供有寒林牌位，棚外四周堆积着厚厚的一层纸灰，田坎上插满了香柱，看来至今仍然香火不断。当地一些善男信女还遵循着传统习俗，每年秋冬之交，到寒林庙烧纸衣服，俗谓送寒衣。这座寒林庙修建的时间，据三台县赵天才老人对笔者讲，大约是在光绪末年，即马壕出现年复一年的搬目连之后。可见，这个寒大爷的出现与当地目连戏的演出不无关联，人们在认识了他的功能之后，才为他修起了庙宇，并附会出了寒大爷的身世，使之成为三台人氏。至于当地人为什么对寒林如此崇敬，甚至把他视为鬼王供奉起来，而又要在搬目连时兴师动众地将他捉拿封禁起来，确与当地百姓的民俗信仰有密不可分的关系。既然寒林是鬼王，是霉运不吉利的象征，为什么还有人自愿担任寒林一角呢？四川民间信奉，一个人如果总是行事不顺，霉运连连，那么在扮演寒林之后，一切霉运都会被寒林带走，从此转换运势，否极泰来。依照四川搬目连习俗，寒林扮演者还有一个特殊的权利，可以在街市小店摊位上任意抓取食物，也是一件好玩有趣的事情。

从上述事例中可以看到，目连戏对四川一些民间信仰的形成产生过巨大的影响，反之，这些民间信奉又不断地影响着目连戏的发展，这种双向作用的结果，便导致了四川搬目连奇特的宗教民俗文化现象。

第三节 人生礼仪习俗的艺术展示

目连戏是表现四川民俗事像最为集中的剧目，从《寒林团江》开始，到《刘氏出嫁》《拜百客》《傅相升天》《大开五荤》《刘氏回煞》，都是以表演四川地方民俗为主要内容。《刘氏出嫁》，顾名思义，是表演其出嫁的全部过程。其时，演员扮演的刘氏先住在当地一头面人物家，待戏班接亲的花轿从戏院吹吹打打到来后，刘氏便开始哭嫁，其程序、礼仪同民间嫁女哭嫁一般无二。花轿抬到戏院——婆家大门口时，便举行“回车马”仪式，然后新娘跨火盆、撒筷子后，进入傅家。这是一场非常热闹的喜庆戏，四川乡间婚俗礼仪得以充分展现。从某种意义上讲，目连戏本身就具有一些世俗化的因素，可以从中看到人的一生从出生到死亡的人类生息繁衍的全过程，真实地再现了婚丧嫁娶、饮食男女等人生的必然经历，具有较高的民俗学研究价值。

各剧种目连戏中均有当地民风民俗的展示，这是目连戏的一大特点，也是引起诸多人文学者对它深为关注的重要原因之一。但是，在戏中艺术化地、系统地对婚丧嫁娶、生养死葬、饮食习俗的过程予以全面展示的，唯有四川目连戏。如《刘氏出嫁》一出戏，在川剧目连戏中就形成了“哭嫁”与“迎亲”这样系统展示婚嫁习俗的别开生面的喜庆场面，浓墨重彩地渲染营造乡土气息浓郁而又川剧化的戏剧场面。

川剧目连戏中《接刘氏四娘》是一出不可缺少的场外戏，这出戏在明代的《目连救母劝善戏文》及清代的《劝善金科》中均无此内容，但在四川，无论川东、川西、川南、川北哪一条河道搬目连时，均是要大张旗鼓地予以表现的一场重头戏，而《刘氏哭嫁》则只是在川北地区的演出中时有所见。1993年在绵阳市郊富乐山举行的国际目连戏学术研讨

会研究演出中，把这些精彩的场面都组合起来，利用富乐山公园的地形，演出了一场既有民俗氛围又具民间艺术特点的“出嫁戏”。



刘氏哭嫁



接刘氏表演

距富乐山万年台不远处一座山间农舍，被选做“刘家大院”，门前院坝便是演出“哭嫁”的场地，当浩浩荡荡的接亲队伍来到“刘府”时，二位喜娘即从“娘家”的堂屋内引出盛装的新娘，开始在门前的院坝中哭嫁。

具体程序是新娘先拜爹娘，唱《哭嫁歌》；然后喜娘请来一群陪送的姑娘，她们自带小竹凳，围圈而坐，手拿彩帕，表演“坐歌堂”；接着喜娘又请来姨娘、舅爷，唱起《添箱歌》。媒婆催促新娘上轿，惹恼了刘氏和众姐妹，她们一起唱开了《骂媒歌》。这一场戏是以山歌调演唱，完整而艺术地展现了川北农户嫁女的饶有意趣的哭嫁风俗。接着，花鼻梁的舅子背着新娘出了家门，舅子背上的新娘分别向前后抛撒筷子，然后上轿，迎亲队伍抬着花轿一路招摇，来到富乐堂万年台——傅家。在傅家门前要举行“回车马”的仪式，之后，新娘要跨过火盆进入傅家大门，预示着今后将火火红红地过日子。且看绵阳川剧团演出：

三场 哭 嫁

刘家大院，设祖宗牌位。桌椅若干，鼓乐一班。

花轿临门，媒婆抢先走进刘家大院。

媒 婆：（高声呼喊）花轿来了！

（喜娘扶着身穿嫁衣的刘氏从屋内走出向祖宗牌位行礼。 ）

（伴女、喜娘合唱）

堂屋中间栽了花，撇开红花拜菩萨。

拜完家神离娘去，还望菩萨保佑她。

……

刘 母：（唱《夸新娘歌》）

手拿盖头四角方，娘又高兴又悲伤。

往日搭帕遮太阳，今日搭帕要离娘。

刘 氏：（唱《哭娘歌》）

屋后丝瓜牵了藤，亏了我妈苦操心。

三年哺乳把心尽，一尺五寸带成人。

白日同妈一条凳，晚来陪娘到五更。

看来你儿莫福份，眼看就要离娘亲。

二喜娘：（唱《坐歌堂》之一）

黄金台，紫金台，众家姐妹请过来。

扯个圈圈团团坐，陪她唱个哭嫁歌。

众伴女：（唱《坐歌堂》之一）

花花轿儿到门前，众家姐妹泪涟涟。

心中有言难开口，越思越想越惨然。

妹妹到了别家去，姐妹分别不团圆。

刘　氏：（唱《添箱歌》）

八月里来桂花香，我请姨娘来添箱。

姨　娘：（唱《添箱歌》）

太阳出来满山明，姨娘打伞要进城。

请了银匠请玉匠，侄女手饰打得成。

一打鸳鸯戏春水，二打童子拜观音。

三打状元端金盏，四打狮子配麒麟。

五打魁星来点斗，六打天上文曲星，

七打仙桃成双对，八打燕子含泥金，

九打凤凰来展翅，十打富贵万年春。

二喜娘：（唱《添箱歌》）

手捧大红洒金帖，送到堂前请舅爷。

刘　氏：（唱《添箱歌》）

一请舅爷来吃酒，二请舅爷来陪客，

三请舅爷来添箱。

舅　爷：（唱）舅爷送你银二百。

媒　婆：哎！唱够莫得《哭够莫得》时辰到了！上得轿了！

刘　氏：（唱《骂媒婆歌》）

黑漆茶盘五朵花，背时媒婆嘴喳喳。

你管别人嫁不嫁，谁叫你走东去西家？

众：（唱《骂媒歌》）

说了假话十二打，愿你掉牙烂嘴巴！

（大院门口催轿锣响）

吹鼓手：哎——走得了！

众：（唱）打锣舅子不要忙，新娘还在别爹娘。

媒 婆：（唱）刘家舅子要吃膀（读上声），快把新娘背出堂！

（刘贯拿一把筷子送到刘氏面前）

刘 贯：姐姐《》

刘 氏：（接筷子，唱《撒筷歌》）

前撒筷子十二双，哥哥捡到买田庄。

买到大山好放牛，买到大田好栽秧。

后撒筷子十二双，兄弟捡到做文章。

八篇文章名金榜，耀祖光宗显四方。（筷子撒完）

（刘贯背刘氏出大院，刘氏上轿）

媒 婆：起轿！

（鞭炮齐鸣，起花轿，鼓乐吹打。刘贯乘马在轿侧，送亲客跟随花轿后）

这里的《端椅歌》《夸新娘歌》是喜娘、媒婆对新娘容貌、性情的赞美夸奖，以及表达母亲对即将离别的女儿的不舍之情；《哭娘歌》则是女儿诉说母亲对自己的养育之恩，倾诉难以割舍的离愁别绪；《坐歌堂》是众姐妹送别新娘——儿时伙伴的真诚祝愿。“添箱”是我国民间婚嫁习俗，姨娘、姑舅亲戚对出嫁的侄女送礼，谓之添箱。新娘出门上轿之前，先要撒一把筷子，意即快生贵子。民间认为捡到筷子的人会有好运。新娘被花轿抬至婆家大门，又有回车马仪式。新娘下轿后要跨过火盆，预示着日子将过得火火红红。这些《端椅歌》《夸新娘歌》《哭娘歌》《坐歌堂》《添箱歌》《骂媒歌》都来自于当地民歌俚曲，被有机地融入川剧目连戏之中。

“回车马”是《接亲》的最后一项仪式。接亲的花轿抬至傅家——万年台（或剧场），由舅子掀开轿帘，接新娘下轿，随即举行回车马的仪式。这一仪式在泸州市中区川剧团刘仲华先生提供的剧本中有完整的记载：

由掌阴教的扮姜太公主持回车马的仪式，他喝几口净水，撒一把米，默念咒语。



回车马仪式

姜太公：日吉时良，天地开张，

新人到此，车马还乡。

……

车马二字自如银，

将来送给车马神，

娘家车马请回去，

婆家车马出来迎。

天无忌、地无忌、年无忌，

月无忌、日无忌、时无忌。

姜太公在此，诸神回避。

新人到此，大吉大利。

（端公挽诀，撒米）

然后是新娘进入夫家，《接亲》一场到此结束。

这个演出过程，基本上是四川乡间大户人家嫁女礼仪排场的再现，只不过更富戏剧性罢了。回车马是四川传统婚嫁习俗中的一个重要程序。民俗认为，嫁女时，女方死去的祖宗也会随之送行，既然来了，就应当把他们送回去，免得给新人、婆家带来灾难。为什么由姜太公来举行此仪式呢？四川民间传说姜太公之妻马氏，死后被封为车马神，常于此时作祟，所以要有姜太公来镇场。行此仪式后，鬼魂灾病都送走了。

据《清稗类钞•新戏》记载，《捉刘氏》一剧“虽亦有唱有做，而大半以肖真为主，若台下往还酬酢，嫁时有宴，生子有宴，既死有吊。看戏与做戏人合而为一，不知孰作孰看”。这样的文献记载，在全国各剧种目连戏演出中仅川剧才有。在四川的搬目连过程中，通常有两次观众入戏的场景——戏中餐。一次是刘氏出嫁时的喜宴，一次是刘氏大开五荤的荤宴。在1993年绵阳富乐堂演出的目连戏中，出现了这样的剧情：

当新郎新娘在舞台上表演“一拜天地，二拜父母”之后，却没有按常规“夫妻对拜，送入洞房”，剧情至此发生了变化，新郎新娘走下舞台，来到观众席，开始“拜百客”。在传统寺庙四合院格局的富乐堂内，正殿正对门楼上的戏台，左右两侧是楼厢，中间恰好是一个宽敞的院坝，也就是观众看戏的座席。于是因地制宜，在院坝里摆上了一张张餐桌，餐桌上摆上一盘盘精美的素食（因为傅相一家吃斋念佛，故用素食）。这时的观众已经变成了傅家的客人。二傧相念：“富乐堂前设喜宴，诸

亲百客请用餐。”锣鼓声中，新郎新娘来到宴席间为百客斟酒。这时在座的观众自然而然变成了戏中的宾客，要为前来敬酒的新娘新郎递上红包（喜钱），然后大家兴高采烈一起进餐。





川剧目连戏的戏中餐，新娘新郎到台下给观众敬酒，观众送上红包

第二次戏中餐是在《大开五荤》一场。刘氏因丈夫去世、儿子出家，感觉自己长期吃斋念佛，虔诚礼拜，却落得孤苦伶仃，备感凄凉，

于是在家奴的挑唆之下，杀狗开荤。她不但自己违戒，还邀请四邻善男信女一起开荤，这样台下观众再次进入剧情，变成了刘氏的宾客。当刘氏喊道“摆开酒宴”之时，台上主持开荤上菜的演员即开始用川剧的韵白报诵菜名。随着他一声声吆喝，一道道大菜端上了观众的席桌。在热烈气氛中，大家一齐分享刘氏开荤的喜悦，品尝了正宗的川味。

笔者在调查中还了解到，从晚清到民国年间，四川各地的目连戏演出十分频繁，在川西、川东、川北、川南不同区域衍生出了更多民俗事像的表演。

川剧目连戏中有一个关于目连为何又叫傅萝卜的故事演绎。一日，一位僧人来到傅家卖萝卜，并用刀将这只萝卜砍开。这里有个讲究，必须砍三刀将萝卜划为八块，分别让家人吃下，寓意砍除三灾八难。其砍萝卜的方式是第一刀第二刀为十字型，第三刀横向从中切开，萝卜自然分为八块。刘氏吃下萝卜后怀孕，后来所生儿子便取名傅萝卜。

一些地方的目连戏演出中有“刘氏产子”的表演，也别有趣味。据成都群众川剧团老艺人邓鼎山回忆说，当年他们演出的目连戏中有刘氏生子的内容。刘氏吃萝卜后要分娩，土地婆婆和土地公公前来帮忙，婆婆接生，公公对台下观众喊道：“看到，看到，要生娃娃了！”以此调动台下观众的情绪。产子后，土地公公端水，土地婆婆洗娃娃，忙得不亦乐乎，场面喜庆而热闹。

第四节 奇异的巴蜀袍哥礼仪习俗



目连戏中的会首大爷

旧社会，袍哥组织遍布全川，其聚首之地便是茶馆。一般来说，茶馆便是袍哥帮口的聚会之所，一个帮口有一个茶馆做自己的公所，也有的一个帮口有几处茶馆，这也是四川茶馆遍布全川的原因之一。袍哥组织有自己的清规戒律，彼此间如果发生了冲突械斗也有自己解决问题的一套规矩，通常是冲突双方到一个茶馆去“吃讲茶”，也就是当事双方到茶馆摆事实，讲道理，同时也要请出当地的头面人物到场断公道，依照这些准则来维系着自己的帮会组织和社会关系。这一套规矩，对旧时四川社会的人际关系有极大的制约作用。

旧时的搬目连，多是因为地方上不清吉，而有效地维护自己势力范围内的平安吉利，是袍哥大爷义不容辞职责之一。因而，他们大多愿意出面聚资搬目连，以达到祛灾驱邪的目的，以显示为地方上作了德政。

搬目连时，当地会首、袍哥大爷要亲自叩首礼迎灵官。代表鬼祟、霉运、不吉利的寒林也是由袍哥装扮。接刘氏四娘时，扮刘氏的演员要拜一位地方上有势力的袍哥大爷为“保保”（干爹），由他帮助刘氏四娘置办嫁妆。

袍哥特别强调一个“义”字，因此在搬目连演出剧目的组合上，更多会选择重义气的历史英雄人物和事件。据严树培先生介绍，民国十九年宜宾城防司令覃筱楼搬目连时，袍哥组织有人提出，袍哥讲江湖义气，要义字当头。古来结义有“三把香”之说：春秋战国时，羊角哀、左伯桃算一把香（见川剧《义全交》）；三国时，刘、关、张算一把香（见川剧《桃园结义》）；隋唐，瓦岗寨算半把香，宋代，水泊梁山算半把香（见瓦岗寨李密投唐），川戏《双带箭》，梁山宋江招安，（见川戏《斩李虎》），二者交义不全，各算半把）。故而，应该把列国戏，《三国戏》《瓦岗寨》《水浒传》列入演出剧目，才算是忠孝节义俱全。由于覃筱楼也是袍哥中人，便接受了这一要求。因此，宣扬“义”的剧目在那次搬目连中就显得特别突出。在川北搬目连中，甚至出现了袍哥“团江”（即拜码头、拿言语）的表演。寒林窜入街市，五猖紧追捉拿，押解途中，路过某袍哥大爷的领地，交上拜山名帖，请求平安过境。因寒林本是袍哥中人，故捉走寒林也须经袍哥大爷同意放行。当地舵把子对寒林给予了袍哥礼遇：

大 爷：（念）寒林寒大爷，绿林大豪杰，全堂众弟兄，开山迎贵客。

管 事：放炮接客！

（鼓乐、鞭炮声中，掌标子、五猖押寒林到场。袍哥为寒林披红挂彩）

寒 林：兄弟姓寒名林，字白嘴，家住潼川。不幸掉单落难，披枷戴锁，来到贵龙码头。观看前有朱雀旗，后有玄武旗，左有青龙旗，右有白虎旗，中间高竖杏黄旗！各位拜兄拜弟，少兄 老弟，给兄弟打个顺风旗！

然后管事给寒林一行摆酒宴，主客入座之后，大爷、二爷、三爷都要给寒林敬酒接风、送行。接着，押解寒林的总头目掌标子就要上前“团江”，请求地方大爷关照放行。

掌标子：一张桌子四个角，说得脱来走得脱。你哥子站得高，看得远，站在峨眉山，看到川西坝，站到富乐山，看到河边边。兄弟公差，公事公办。望众位不看僧面看佛面，不看猴子看圈圈，给兄弟一个面子，让开一条路子，兄弟才好卸担子，免得挨板子，兄弟交差取票子，寒大爷也好取链子。兄弟愿意矮身子，再给各位丢“歪子”（行礼）！

大 爷：你给老子少耍嘴皮子，看在寒大爷面子，不再为难你小子，弟兄伙快掏裹肚子（钱包），给寒哥送银子！（众袍哥向寒林怀中塞银钱）

掌标子：感谢各位给面子。大爷送客！

（吹“迎送”掌标子请寒大爷上路。随后，掌标子、五猖押解寒林到剧场）

像这样内容独特的剧目，在全国各剧种的目连戏中都是没有的，几乎是把四川袍哥“拜山门”“拿言语”的过程完整地演示了一次。这一奇异现象的产生，与四川特色的袍哥文化密不可分。捉寒林本是搬目连中既有的具有宗教仪式性质的内容。扮演寒林者多半是在地方上寻一“走背运”或落难的袍哥装扮，但在三台县的目连戏中直接把寒林变为了袍哥。那么，捉袍哥也就须得按袍哥的规矩来捉拿，因而出现了这一具有四川特色的场面。

清末民初，是目连戏在四川发展的兴盛时期，既有定时定点的演出，如民俗节日、帮会会期演出，又有应时性的演出，如各地举办的以驱鬼避邪为目的的活动。演出剧目极为丰富，其思想蕴涵也异常庞杂，除儒、释、道的思想之外，四川的社会思潮、巫道之风、袍哥意识、俚俗风情，统统汇集于目连戏之中，为后人认识研究巴蜀近代思想文化史提供了许多珍贵的形象资料。



五猖押送寒林前来拜山门

第五节 目连戏中惊险的绝技绝活

为适应劝善惩恶和驱鬼避邪的需要，川剧目连戏中有许多逞奇弄险的表演绝技，如打叉、砍五刀、耿氏上吊、刘氏啃蜡烛等，观看之后，可令善者心悸、恶者胆寒，以至于事后回忆起来仍有谈虎色变之虞。其中最令观者心惊的是打叉，故目连戏又称之“打叉戏”。

一、打叉

打叉表演在全国各地的目连戏演出中都是必不可少的，川剧尤为丰富，其花样繁多，技法精绝，令人叹服。一般的演法是，打叉之前先要亮叉，即叉手拿着叉尖烧红的四把叉站在舞台中央，凝神运气之后，向舞台四角的柱头发叉，引燃安放在柱头上的火药和鞭炮，场内顿时鞭炮齐鸣，川剧艺人称之为“炮打四门”。然后，随着剧情的发展进行打叉的表演。有打五叉，即分五次按一、二、三、四、五的顺序发叉，名曰单叉、双叉、三丁拐、四面罩，最后是五梅花，即同时将五把叉打出，钉在滚叉者颈侧、腋下和胯下五个不同的部位，稍有闪失，即可夺人性命。



目连戏中的打叉表演

旧时，为了生存竞争，川剧艺人创造了各式各样的打叉技法，不同的叉手有各自不同的套路和技巧，使用的器具大致都是叉、矛子、刀等。1992年，笔者专程采访过遂宁市川剧团的龚福全老师。他曾经是一名出色的叉手，生动形象地向我们介绍了打叉技法。

打叉需要两人紧密配合，艺人打叉，一人滚叉。叉分为两部分，铁头木柄，三斤半重，约三尺五寸长；矛子也是铁头木柄，矛头约五寸长，柄二尺五寸长。一般来讲，打叉戏中通常有叉两把、矛子五把，加一把特制的可以收缩的“穿心叉”，另有真假菜刀、锥子、剪刀、钗子各一把，假的为特制器具。

川剧目连戏中打叉的场面较多，鬼卒叉不离手，花园捉魂、回煞、过殿、打叉对号、叫叉游叉，处处有打叉的表演。但是最精彩的表演集中在五殿寻母一场。据龚福全老师介绍，其打叉表演的过程如下：

掌阴教的师傅先要祭叉，即烧香、化符、念咒语等，做完这类程序才可打叉。为了叉能钉稳，台上铺些木板，另在台侧面立一块有一定倾斜度的门板，叉钉上不易掉下来。

开四门：打叉一般先开四门，有祛邪之意。在台口两边柱子上挂好鞭炮，炮火捻装火药，上边蒙上红纸，这时带刘氏、金奴过堂，二人分别向左右柱子靠。叉手持叉上，叉尖捆有一束点燃的香，打在红纸下的火药上，引燃鞭炮，二人各挨两叉，共四叉，叫做“开四门”。

观音坐莲：又叫童子拜观音。下手两腿半蹲，双手合掌于胸前，叉手将矛子打过其头顶，钉到门板上。

二仙传道：下手逃跑中摔倒，叉手打出矛子，头顶、两腰边各一把。

三羊开泰：下手作童子拜观音姿势，叉手先用一把矛子打过其头顶，后将两把矛子一齐发出，分别打在左右臂两侧。

四杆彩旗：下手作童子拜观音姿势，叉手将四把矛子次第发出，分别打在其身前身后，人被困在当中。

五梅花：即在四杆彩旗的前方再加一把矛子。

之后开始打门板。

步步高：共打五把矛子，下手靠门板，先打左右腿各一把，再打左右臂各一把，后打头顶一把。

钉活门神：下手靠门板，叉手先向其胯下发出一叉，然后分别打左右背后，最后一把打在头顶上方。

过五关：下手跑，叉手追，由下马门跑到上马门，五把矛子各打在下手伸出的五指间，上下马门各打一次。

阴阳锁喉：下手侧身靠门板站立，头先向下，后颈窝上打一把矛子，谓之“阴锁喉”；头再抬起，喉部前面打一把矛子，谓之“阳锁喉”。



目连戏中的飞刀表演

太公钓鱼：下手翻滚至台口后，背靠台口，叉手发叉打其胯下，然后向下手头顶发叉，下手伸左手接叉后顺势转身，将叉指向台口观众席，观众惊骇四散。

揩汗水：下手举着长板凳跑过堂，惊恐万状，未见叉手追赶，骑在板凳上喘息；叉手慢上，作找人状，站上弓马桌后看见何有声，何左手揩汗、甩手，矛子飞向左手边；何右手揩汗、甩手，矛子飞落右手边，他抬起左右脚，又分别飞来两把叉，最后一把矛子落在板凳前。

穿心叉：所谓穿心叉是一把特制的可以收缩的叉，叉手把叉刺向何有声的肚子，但没有危险。

滚龙抱柱：这是打叉中最为激烈的场面。叉手持矛子紧追何有声，何被追急跃，不断翻滚躲让，由上马门翻向下马门，叉手接连打出五把矛子，排成一行。

收叉：一般是向台下打叉，打在一棵树上或房梁上，让观众大吃一惊。也有的是“打假叉”，叉手将一把纸糊的假叉直接投向观众席，顿时观众席上一片惊呼，继而带来一阵欢笑。这是戏班刻意制造戏剧效果、调动观众情绪的一种有效方式。

除了打叉之外，在民间搬演目连戏时通常还可以看到飞刀、出彩之类的表演。

二、《刘氏回煞》啃蜡烛、啃碗

民间传说，人死亡后其灵魂在头七之日回到家中，谓之“回煞”。时日，家中要摆放贡品，让亡灵回到家中饱餐一顿。这一民间传说在目连戏中有形象的表演。据老艺人严利君回忆，他当年演《刘氏回煞》的过程是这样：刘氏进门后，由于连日来水米不进，饥饿万分，见桌上供品，抓来就吃，被鬼差抢去，只好抓起供桌上燃着的蜡烛，一边啃一边端碗喝酒，暗地里把蜡吐到碗里，直到把两支点燃的蜡烛啃完为止。然后她又去照镜子，发现自己形容枯槁，不胜惊骇，转瞬间用吹灰的办法变为黑脸（灰在梳妆台上，照镜子时用嘴吹灰，灰扑脸上变黑脸），头发也一下子直立起来，把刘氏的悲苦心境和凶悍性格刻画得淋漓尽致。

川东地区演《刘氏回煞》最著名的是刘丁丁。他的演出中也有吃香火、啃蜡烛的表演。他将一把点燃的香放进口中，拿出之后，香火已灭，于是把灰吹掉，香又燃起红火，这时，再把香火放入口中，反复三次之后，觉得香火实在吃不下去，才改吃燃着的蜡烛。他一边啃蜡烛一边吹火，两支蜡烛啃完，火还没灭。

川北名旦曹湘石的表演更为惊险。饥饿难忍的刘氏在桌上抓吃供品，鬼差不允，她竟然抓起一只碗一块块啃下、嚼碎，全部吞入腹中，观众无不震惊。据说作此表演之前，须选一个宜兴陶瓷薄碗，放在火上烧红，用冷水浸泡后，碗即变酥，一咬就碎。在表演啃碗之前，先要吃两斤豆腐垫底，以免伤害肠胃，演完下台即设法呕吐，遂平安无事。

这是目连戏中的必演剧目，其故事梗概为耿氏丈夫外出经商，她带



刘氏啃蜡烛表演

三、耿氏上吊的表演

这是目连戏中的必演剧目，其故事梗概为耿氏丈夫外出经商，她带

一双儿女在家。一日两个骗子装扮的假僧假道来到耿氏家门，谎称募捐修桥，耿氏受骗捐出一只金钗，恰好骗子又将金钗卖与她的丈夫，并编造谎言，令其夫深信耿氏与骗子有不轨之事，耿氏冤屈上吊。其过程为：打杂师将事先已安好的伸出台口的长竹竿放下，帮忙将耿氏吊起，在空中飘荡。表面上与真上吊几无区别，实际上是一种技巧，但做得天衣无缝，令人惊骇。后来川剧时装戏《半升米》中也沿袭了这个技艺。但上吊毕竟属于丑恶恐怖的表演，现已绝迹于舞台。

四、《会缘桥》老背少？一人饰二角



《老背少》

所谓“老背少”，是表演一个哑老汉背着瘫痪的女儿来到会缘桥乞讨，两个角色由一人扮演，即由演员装扮为老汉的身体、女儿的头，而女儿的身体和老汉的头则是假的。老汉的头是特制的，表演者用藏于衣服内的左手操纵，使之点头、摆头、作应答状。女儿身体、臂部、双腿是假的，捆在表演者的背上再穿上褶子即可。这个一扮两人的表演有很高的技巧性，上桥下桥颤颤巍巍，足以以假乱真。这也是川剧目连戏唯

一保留下来的剧目。

以上是川剧目连戏中最有代表性的绝技绝活，主要突出惊险的绝技，其火爆燥辣的风格与目连戏粗犷古朴的演剧方式具有互为彰显之功效，令人观之难以忘怀。新中国建立以来，由于目连戏很少演出，除《老背少》尚存于舞台之外，打叉、啃蜡烛、上吊这些令人惊悚的绝技绝活已不复再现。

五、多种形式的灵官镇台仪式

“灵官镇台”本来是旧时一种新舞台落成后举行的踩台仪式，所需时间不长，其镇台过程如艺人们所戏言：“老子打儿子，媳妇来拉倒，会首来讲情，开腔就走了。”所谓“老子打儿子，媳妇来拉倒”，是指灵官右手举鞭，左手前抬，金童扶住灵官左手，玉女扶住其举鞭的右手，似乎是要把他拉住，不让他拿鞭打金童。会首要上台给灵官作揖磕头，于是有“会首来讲情”之谑，开光点像之后，灵官大吼一声“口徒”，然后下台，这就是“开腔就走了”的由来。其过程可见较为简单。但后来，灵官镇台在搬目连过程中逐步发展为一出重头表演戏，出现了不同内容和形式的“三变化身”的表演，出现了扮演灵官而闻名的艺人“活灵官”高东河。有两种演法较有代表性：

绵阳市川剧团老艺人邱文刚先生《灵官镇台》中的三变化身有许多绝妙的高难技巧。他扮的灵官上场时面部为本色，打杂师打粉火，灵官运用气功之法将脸变红；第二次打粉火，灵官当众生出慧眼；第三次打粉火，灵官嘴上变出胡须，这时全场为之欢呼鼓掌。这出戏，他曾跟随人称“活灵官”的江津人氏高东河学了半年，且有较苛刻的条件，其中一条便是今后不准在江津演出。这种在当时看来是非常高难度的表演工价非常高，“活灵官”登台一次要价是十块大洋，足见其对观众的吸引力。

阆中县川剧团退休老鼓师曾继元先生讲的灵官三变化身，则有另一

番精彩的表演。在镇台的前一天晚上，先要用草扎一灵官，并用戏装穿戴起来，由阴教用柏枝为之熏衣，然后开光。第二天一大早，阴教把这个草扎灵官穿过的戏装送到当地一个叫腾王阁的地方，演员就在那里穿戴起来。起轿后，武生扮的报子要骑马到剧场报三次：一报大圣从南天门起驾，二报驾到十里长亭，三报驾临剧场门外。这时，会首便在鞭炮声中恭迎圣驾，然后抬进剧场，表演灵官镇台。第一次打粉火，文生扮灵官出场，表现灵官化身；第二次打粉火，正生扮灵官出场，表演身段架子；第三次打粉火，花脸扮灵官出场，举行镇台仪式。然后上八仙，跳加官，热热闹闹地收场。

从这些不同的演出中可以看到，目连戏演出中，娱人的成分在不断增加，技艺化的表演逐步占据了舞台的主导地位。灵官，这位神圣的护法神，不但发挥着驱灾避邪的作用，也以其威严的仪态和奇妙的神力来为娱人服务。

第六章　搬目连之规制与习俗

川剧“搬目连”不同于其他戏剧演出的显著区别之一，是它特殊的演出规制和行业习俗。所谓特殊的演出规制，是指目连戏在漫长的流播过程中，由于其性质和功能的特殊性，而在内部机制及外部形态的构建以及参与到搬目连过程中的各种宗教法事活动等，所形成的一整套约定俗成、业内共同遵守的行规惯例。诸如剧目组合、法事安排、阴阳法事活动的组接和调度等，都有一些行业内约定俗成、共同遵守的规范性要求。所谓特殊的演出习俗，是指搬目连时，出于某种功利目的或受某种民俗的影响，在一定的区域内形成的某些信奉或禁忌。诸如卖灵符、抢财喜、办陪奁、送贺礼、游叉叫叉、摆水盆钱等，在四川各地都具有一定的普遍性。这些规制和习俗的形成，与目连戏的宗教性内核及其在流播中的民俗化嬗变有着直接的关联，也受制于各地搬目连的民俗信仰以及各有侧重的演出目的。探讨一下这些演出规制和行业习俗及其形成的原因，对于我们全面、准确地把握目连戏的特征，认识目连戏的宗教与民俗性功能具有重要作用。

第一节 基于宗教性的规制和习俗

从目连戏的演出规制和习俗中所显示出来的价值是多方面的，既有戏剧的也有宗教的，既有民俗的也有工艺的，我们应当珍惜这一笔宝贵的文化遗产。在倡导弘扬民族优秀文化的今天，对于这种曾在我国戏剧史上产生过重要作用和深远影响的文化现象，我们应报以历史唯物主义的态度，作出实事求是的分析研究。

目连戏的本事来源于《大藏经》中的《佛说盂兰盆经》，说的是释迦牟尼十大弟子中号称“神通第一”“大慈大孝”的大目犍连地狱救母的故事：目连为报父母养育之恩，欲行引度之事，以法眼观世间，见其母于饿鬼道中，以饭飨之。未入其口即化为炭火。目连归问佛祖如何解救其母，答曰：汝母罪根深结，非人力所奈何。可于七月十五众僧自恣日，广造盂兰盆，施十方自恣僧，共度其母。目犍连如是行之，其母得救。这个故事的核心是宣传佛教因果报应的学说和佛法的威力。佛法不能违抗，违者必遭报应，这便是佛经故事的本义。这个佛经故事传入中国后，恰好与儒家文化之“忠孝”观念找到了契合点，由此传播越来越广，影响越来越大。早在北宋汴梁的勾栏瓦舍中，搬演《目连救母》杂剧的动因即已带上了中国的民俗色彩。阴历七月十五是传统的中元节，也是中国人祭神祀鬼之节日，四川民谚云“七月半，鬼乱串”，民间家家点香蜡、烧纸钱，追荐亡灵。这一习俗流传至今。北宋时期演出《目连救母》故事，其主旨也是顺应中国人的传统习俗，祭奠祖先亡灵、安抚孤魂野鬼。这实际上与佛教之本义已有较大距离。星云大师著《十大弟子传•目犍连》中曰：“奉劝举行盂兰盆会，这本是受益的目犍连利人的苦心，但现在每逢七月十五，把盂兰盆会误认为拜神祭鬼之日，真是辜负佛陀和目犍连的慈悲了。”这正是佛教进入中国后，被中国的民俗所改

造的结果。

其后，特别是在于清代兴起的地方戏中，搬目连的时间已不限于七月十五的盂兰盆会。在四川大致有这样两种情况：一是在清明节前后，一是地方上不清静之时。由于某地乡镇街市不清吉、出现灾害、瘟疫或意外事件而搬目连的情况更加普遍。四川民众信仰，出现这类不吉利的现象，是因为有鬼魅作祟，需要驱灾除邪，或者是对游荡于阳世间的孤魂野鬼进行超度，使之各得其所，以免在人世间游荡滋事。而搬目连恰好能起到这样的作用。

尽管目连戏的发展已经突破了佛经故事的规范，其性质和功能也在不断强化的中国化和地方化的过程中带上了鲜明的地域特色，但从总体上讲，其宗教性主旨仍然没有改变，祭神祀鬼、驱灾避邪始终是搬目连的主要功能。其演出目的中，固然不能排除娱乐的成分，然而勿庸置疑，处在首位的仍然是它的祭祀功能。在川剧搬目连过程中，穿插其中的宗教祭祀活动、梨园神事活动以及观众参与的民俗活动十分丰富，如灵官镇台、放五猖、捉寒林、打游台、回车马、祭叉、游叉、叫叉、捞水盆钱、摆焰口、放河灯等，在戏中占了很大的比重。可谓形式纷繁，内容庞杂，性质、内涵、目的各不相同，这些活动有些是从传统的演出形式中保留下来的，有的是在四川的长期流播中增添进去的，极为丰富，构成了川剧搬目连规模宏大、内容庞杂、形式丰富、多姿多彩的宗教、民俗、艺术复合型的文化形态。由此也形成了一系列带宗教性的演出规制和习俗。

第二节 搬目连之目的与祭祀仪式

目连戏特殊的演出规制和习俗，固然有其相对稳定的一面，但在每次具体的演出活动中，却具有极大的灵活性。它既不能离开演出的经济条件和艺术实力，更要受演出目的的制约。川剧搬目连，这种称谓与《东京梦华录》中记载盼“构肆乐人，自过七夕，便搬目连救母杂剧……”的说法具有历史的沿袭性。而搬目连与演出其他剧目演出的不同之处在于，搬目连所搬来的绝不仅仅是若干本戏，与之一同被“搬”来的，还有镇台的灵官、捉鬼的五猖、做法事的和尚道士，以及分管阴事阳事的掌教师。因此，搬目连较之一般的戏剧演出也就有着不同的功能，首先就是超度亡灵、驱鬼避邪、保佑平安的作用，但并不排斥其他功利目的相生相随，而且，随着时代的推移，环境的变异，搬目连之目的呈现出多元趋势。大致说来，有这样几种情况。

一、与超度法事并行的祭祀性演出

超度亡灵，驱鬼祛邪，是目连戏演出之核心目的。前面已经谈过，佛教设盂兰盆会之目的，是为了依靠众僧之力量，超度众多的亡灵。搬演目连戏，则是用杂剧的艺术形式将目连救母、解救倒悬的故事形象化地演示在观众面前，以强化宣传佛教主旨，祭祀亡灵之功效，与办盂兰盆会的目的完全一致。这种习俗一直流传下来，成为搬目连最常见的一种情况。就笔者调查四川的情况而言，一般在搬目连过程中都要举办专门超度亡灵的祭祀活动。如民国十八年，宜宾的军阀覃筱楼出资搬目连，在大街上摆焰口，搭起高台祭坛，请来和尚、道士诵经做法事，把运来供孤魂野鬼享用的斋粑向围观者抛撒，成为轰动一时的新闻。覃筱

楼是袍哥出身，一生中出生入死，后当上城防司令。在血与火的战争中，打死过人，也失去了许多自己的弟兄，他搬目连的目的之一也是为死难弟兄超度亡灵，或许兼有赎罪忏悔之意。再如老艺人邓鼎山先生回忆，他所在戏班多次演出目连戏，当演至刘氏四娘过血河一场时，就要请和尚做法事，台上的演出与台下的法事活动同时进行。乐山市川剧团刘云深、邓东阳老先生也都介绍过类似的情况，台上演戏，台下请来的和尚就念经超度亡灵，有时佛、道两家一起举行法事活动。这种情况在四川的广大山乡并不少见。究其原因，与目连戏内涵中儒、释、道三家并重的宗教观是一致的。

新中国成立前，在川北南充地区，大户人家为亡灵做道场也要搬目连。一般程序是，晚饭前做法事，晚饭后搬目连，宵夜之后就演灯戏或者傩戏。演目连戏是为了祭祀逝者，而演灯戏是为了凑闹热，留住宾客。这种搬目连中做法事，或者做道场中搬目连的现象说明，搬目连的祭祀功能是旧时四川民众中一种普遍存在的群体意识。

二、驱鬼禳灾的震慑性演出

与祭祀性功能相随而来的是目连戏所具有的驱鬼避邪、禳灾祈福的作用，这种作用来自宗教祭祀的神秘感和震慑力。是否可以这样认为，搬目连的震慑力是它的祭祀性功能的延伸。至清末民初，四川以驱鬼避邪、清吉地方为目的的搬目连愈来愈多。可以看看这些各种名目的搬目连：

> 重庆市川剧院老艺人胡裕华说，他曾在合江县参加演目连戏，是陈麻子的班子，演了48天，原因是码头上经常有人上吊、打架，街市不安。故当地会首幺公搬目连以镇邪。
>
> 合川县川剧团老艺人张百厚回忆道，民国三十三年，他在北碚区演目连戏，原因是“惊街”，即夜晚经常出现有人在街上惊叫乱吼的情况，被认为是有鬼魅作祟，故请戏班搬目连以驱鬼。
>
> 成都群众川剧团老艺人邓鼎山说，他曾在仁寿县搬目连，那一年日本人的飞机扔下炸弹，但没爆炸，当地人认为不祥，就请戏班搬目连以避邪。

乐山市川剧团老艺人刘云深说，川南山里也有搬目连的习俗，因为贫穷，故每年只演三本目连戏，他们认为这样会风调雨顺，来年庄稼长得好。

三台县的“马壕戏”搬目连也是当地军阀天颂尧的一项德政。他在20世纪30年代主政川西北一方之时，每年在当地一个叫马壕的地方举行商业物资交流会，同时搬目连，并政令当地士农工商各界“把你们的银圆铜钱统统拿来赶会”。此举既促进了当地经济物资交流，也顺应当地民俗，安抚民心，祭奠亡灵，祈求保佑一方平安，是一举数得之德政。

分析一下这些形形色色的搬目连的原因，可以看到，搬目连所具有的驱邪避灾的效力已成为四川民众的一种信奉习俗，其影响之深远、覆盖面之大令人吃惊。自然，这个目的是经过如灵官镇台、放五猖、捉寒林、游叉捉鬼、超度亡灵等一系列具有宗教性质的仪式来完成的，因此不能小视搬目连本身所带来的震慑力。

三、维持生计的商业性演出

由于目连戏内容奇特，打叉绝技惊险，观赏性强，易于招揽观众，戏班也常常把搬目连当成赚钱养班的手段。旧时，川剧艺人有这样一句口头禅：“要吃饭，搬目连。”足见搬目连对养班糊口的重要性。在民间调查中，不少老艺人都说，过去每逢演戏淡季，戏班无人聘请，艺人们便想方设法演目连戏。民国年间，像重庆、成都这样的大城市，都相继出现了目连戏的营业性演出。据四川省川剧院老艺人张崇德回忆，他随新民讲演团从南充到重庆演出时，就在一园剧场演出过目连戏。其时有解耀山、罗巧凤掌阳教，何太保掌阴教，连演48本，剧团自己开堂卖票，观众十分踊跃。在演出过程中，一些演员还有额外收入，比如阴教可以卖灵符，扮灵官的可以卖灵官脸谱，相传灵官脸谱具有镇邪之功能，观众因此争相购买。尽管当时场租为40块大洋一天，剧团的收入仍然糊口有余。可见，目连戏的商业性演出在那时已经比较普遍。

在乡村中的演出也同样如此，在当时的社会条件下，只要善于把握演出时机，一年四季都可以找到搬目连的机会。据川剧老艺人邓鼎山先生回忆，抗战期间，他在仁寿县搭班演戏时，由于各乡镇的天灾人祸接

连不断，因此他们就在方圆几百里的地域之内，一个场镇接着一个场镇地搬目连，一直演了一年。旧时川北的阆中、苍溪一带，地贫民穷，戏班每年都有一段时间封箱停演，这时，一些亦艺亦农、亦戏亦巫的艺人们，便十分留心一些大户人家的红白喜事。只要得知哪家要做道场，随即相约而往，既做道场，又搬目连，热热闹闹地搞上十天半月，大户人家满意，艺人也渡过了生活上的难关。

第三节 目连戏中的梨园神事活动

目连戏演出中，除了邀请和尚道士举行超度法事之外，在戏班内部也形成了一系列相对固定的梨园神事活动，如安神位、打游台、接灵官、捉寒林、回车马、祭叉、叫叉、游叉等。这些神事活动，有些属于纯粹的祭祀仪式，如请和尚道士摆焰口、诵经、祭寒林之类，有些则是祭祀与表演合二为一，如各种灵官镇台、捉寒林的表演，有些穿插在舞台演出中进行，如端公祭叉，有些则游离于演出之外，如夜晚的游叉、叫叉等，或在台下或在野外，同戏剧演出形成一种互为补充之势，颇有特色。在此举例介绍。

内场供奉 川剧搬目连时，戏班内场要供奉神灵，以保证搬目连顺利进行，各戏班之内场供奉多不一致，但一般具有“见神就请”的泛神化特点。神位的设置也比较简便，一般就是在神案上立一红纸牌位即可。据合川县川剧团老艺人张百厚回忆，他担任掌阴教一职时，请的神很多，中间是玉皇大帝，左边是三教：李老君、原始天尊、通天教主，右边是三佛：释迦牟尼、准提、接引，观音牌位在下方。这些红纸的牌位全都贴在一方布上，于三星壁后张挂起来。下设香案，上置一斗，中插香蜡，点菜油长明灯。灯不能灭，每天由阴教负责添油。这些供奉均在后台，并非演出中的一种宗教仪式，而只是戏班的一种信奉。内场供奉不具有表演的特点，纯粹是戏班的一种信奉，同前台进行的演出并没有直接的联系，但却是为搬目连服务的。灵官镇台则是宗教仪式与戏剧表演融为一体的一个演出关目，放五猖、捉寒林虽在前台台下进行，但目的不在艺术观赏，而在于捉拿孤魂野鬼头目，保佑地方平安，用意十分明显。在这些宗教仪式中，非戏剧因素显然居于主导地位。然而，它们又并非完全游离于戏剧演出之外，其仪式过程本身也具有一定的表演

性、猎奇性。因此灵官镇台、捉寒林也就演化为各种不同的表演程序。



灵官镇台表演

灵官镇台 这是川剧搬目连举行的一场融宗教祭祀与戏剧表演于一体的重要仪式。灵官镇台的方式很多，表演也各不相同。原泸州市中区川剧团刘仲华先生提供的演出例证如下：

灵官镇台是十分神圣严肃之事，有一定的法事程序，扮灵官的演员须熏香沐浴、念法语。（1）洗澡净身，念《净身咒》“灵宝天尊安身形，弟子魂魄五藏玄冥。青龙白虎队仗纷纭，朱雀玄武侍卫我真”。（2）静坐净心，念《净心咒》“太上台星应变无停，驱邪缚魅保命护身。智慧明净心神安宁，三魂永久魄无丧倾”。（3）化身三次，念《化身咒》“吾化身化吾身，化作梭罗树一根。一魂藏在天宫里，二魂藏在海中心。邪魔妖怪无藏处，藏在南天九层门”。“三变化身”是镇台前在台上进行的表演，一次为文生，二次变为武生，三次变为净扮。这是一段以变脸又变行当为特点的表演，颇有情趣，请看刘仲华先生提供的剧

本：

捧旨官身背谕旨，骑马从上马门（戏曲舞台的上场方位）上。（吹【跑报风入松】）

捧旨官：身背玉帝圣旨，不敢一步停留。

来此已是南天门，土地何在？

土 地：小神在。

捧旨官：玉帝有旨，传王善接旨。

土 地：玉帝有旨，传王善接旨。

王 善：王善叩见天神。

捧旨官：玉帝有旨，王善跪地听宣。

（捧旨官三台北斗星君传玉帝诏）玉帝有旨，命斗口星君王善下界巡查四大部州，查清善恶，巡查结果，赓即回报星君，读旨已毕，请接旨。

王 善：深谢天恩。请天神在此稍歇片刻。

捧旨官：吾有圣命在身不敢久留，两下一请。

王 善：送过天神。（捧旨官下）王善自叹，玉帝有旨，要我巡查四大 部州，查清善恶，我王善自幼读儒书，面善心软又怎能镇服 邪魔……（过场）啊，有了。吾自幼学有变身之法，不如变就 一凶恶大神下界巡查善恶去，正是这个办法。（念《化身咒》）吾化身化吾身，化作棱罗树一根。一魂藏在天宫里，二 魂藏在海中心。邪魔妖怪无处藏，藏在南天九层门。敬请 南斗六星，北斗七星，太上老君。呀唔！ （烟火，二化身变武生、霸儿脸。上）

二化身：（念）吾当一变，金身出现。

土 地：变是变得好，可是变得不够威严，恐怕难镇邪魔，还需再变才是。

二化身：待吾再次变来。（念《化身咒》）化身咒，咒化身，变个凶神恶煞神。执金鞭十八节，魑魅魍魉无处行。呀唔！（烟火过场，王灵官出现）

三化身：变得如何？

土 地：变得不错，变得很好，善男信女来迎金身。（下）

这一段戏交待了灵官的来历，也为即将举行的庄严肃穆的镇台仪式作了一些舞台气氛的调节，庄谐互济，既能达到镇台的目的，也通过灵官的三变化身增添了戏剧性、观赏性，可算是别出心裁，匠心独运。化为金身的灵官在舞台正中坐定之后，阴教便率领众会首登台，手捧三牲九礼、香茶贡果、香烛纸钱叩首朝拜。其程序是：

阴教伏地禀报：

今有四川省××县××乡于××年×月×日×时搬演目连大戏，恐有魑魅魍魉来此作祟，特迎请大圣来我乡镇邪收妖。

（众人献茶、献酒，给大圣安神位、上香）

（阴教做化纸、杀鸡、点血、卜卦等法事，三次卜卦）

众人齐声呼喊：圣卦来临！有请大圣开金口露银牙。

灵官：为保地方清吉，国泰民安，今有四川省××县××乡虔心燕贺法师，高搭花台，旗罗幡伞，迎吾金身镇台大吉。是吾镇台以后，确保此地风调雨顺、国泰民安，老者重添花岁，少者寿命延长，男增百福，女纳千祥。是吾坐于火宅阳光不照之处，房廊暗阁之中，风赐火烛。若魑魅魍魉不守王法者，（扬鞭吹打）打在九百万极不能超生。若邪魔妖怪去而复返者，吾脱下金光永镇华堂（脱下脸谱）。

（然后灵官“驾起祥云，回转凌霄宝殿”）

从这一镇台的全过程中可以十分清楚地看到，三变化身的表演与镇邪除魔的法事是融为一体的，实际上已成为目连戏中的一个演出关目，且颇具神秘色彩和观赏性。但是，其宗教祭祀的性质并没有改变。

放五猖、捉寒林 这是搬目连必须举行的一种仪式，各地演目连戏时，关于放五猖、捉寒林的故事可以千差万别，寒林的身份也有所不同，以下为刘仲华先生提供的剧本：

功 曹：咱家功曹是也。闻听××县城隍回报，这里孤魂野鬼猖獗。昨日拿下寒林，为地方除了一害，锁在“醒酒”石柱上，示众四十八天，方为打入十八层地狱，永不超生！将寒林押上来。

（二小鬼下，复上）



囚禁寒林

二小鬼：禀轮王，寒林逃跑！

功 曹：这还了得！五猖何在？

五 猖：拜过轮王。

功 曹：命尔等带领鬼卒，捉拿寒林来见本司！

（五猖拿着纸糊的枷和真的铁链，从台上跳下去）

^

（五猖押寒林从台下上台）

五 猖：寒林拿到！

（寒林又累又怕，赤裸上身，肩带纸枷上）

功 曹：有请掌教巫师！

五 猖：有请掌教巫师！

（掌阴教巫师上）

阴 教：参见轮王。

功 曹：现将四方孤魂野鬼总头捉拿。请掌教师收锁起来，以保地 方平安无事。

（阴教上台，挽诀、踩九州，然后将施刀、令牌、净水、供品置桌上，手提雄鸡一只，向寒林喷净水。寒林挣破纸枷，五猖急用铁链锁在寒林脚上。阴教撒米、杀鸡、点血，将鸡毛一

片贴在寒林额上。寒林眼闭作昏迷状，阴教随即将“飞衣”罩在寒林身上，又将红绫捆在寒林头上）

阴 教：诸事已毕。

（寒林被囚禁在台下）

这是川南地区捉寒林的仪式性表演，与川西地区将之定位于袍哥身份不同，川南寒林就是孤魂野鬼之头领，因此不能享受袍哥之礼遇，而是如同四川民间端公逐疫驱邪的仪式一样，通过撒米、杀鸡点血、贴鸡毛的镇邪方式，将灵官镇锁台下。

将各地搬目连时举行的“放猖捉寒”的仪式相比较，可知“放五猖、捉寒林”是各地戏班演绎发挥最自由、最具想象力的一项梨园祭祀表演活动，五猖为传说中的厉鬼，披头散发，青面獠牙，手持铁叉，面目狰狞。他们将寒林捉回剧场之后，由掌阴教的端公（也由演员扮演）将其封禁在舞台之下的木笼之中。当然，这时的寒林已由真人换成稻草纸扎之人。但是，每天仍然要享受香火敬奉，直到搬目连活动结束，以火焚之。



打游台

打游台 这是每天开戏前都要举行的一种梨园神事活动，也有一定的观赏性。一般说来，搬目连时要在戏台前搭起类似今日建筑工人的脚手架，铺上木板，谓之“游台”。每天演出之前，戏班全体人员要持香

烛，穿戏装上台鱼贯而行，进行一些程式化的表演，既是为了表示对神的虔诚，又是为了招徕场镇的观众。然而，并不是所有的场镇都搭得起这样的游台，有的戏班就在舞台上表演打游台，有的干脆就取消了。一般也就是从台上到台下，周而复始地转圈，虔诚祈祷神灵保佑。也有的就在台上进行各种变化队形的表演，有迎神送鬼之意。

舞台上表演的打游台更具观赏性，所变队形可繁可简，如川剧龙套二龙出水、编筐筐、剪刀架、一条枪、一品墙等。此时所用的伴奏音乐为唢呐，常用〔吹吹腔〕演唱，唱段亦每天不同，如“道得三皇五帝，功名更高商周。五霸七雄闹春秋，顷刻间兴亡回首。虽是几行青史，白茫茫无数荒丘。前人挣业后人受，说什么龙争虎斗”等。每天打游台还有一个中心人物，也就是当天所演剧目中的主角。如演《西游记》就是孙悟空，如演《封神榜》就是姜子牙，以此类推。这种在目连戏演出中特殊的游台仪式，源自古老的祭祀宗教仪式，却在川剧目连戏中保存了下来。每天打游台，既是一种例行的迎神送鬼的神事活动，又是招徕观众的一种特殊方式，相当于一般川剧演出的闹台锣鼓，只不过兼具宗教宣传和演出宣传双重目的而已。

祭叉、游叉、捞水盆钱 这是搬目连必不可少的祭祀程序。祭叉仪式一般在表演打叉之前举行，目的是以防打叉伤人之事发生。祭叉之人为阴教。当剧情演至目连打破铁围城、救出母亲之时，就要开始游叉。



端公祭叉

游叉之责由戏班演员担任，他们装扮成五猖或武生，每天晚上演出结束后便扛着铁叉到街市上巡游，驱赶从铁围城中逃出来的孤魂野鬼，此时的游叉者具有半神半人的身份。游叉是一项保境安民之公益行动，

故而老百姓也要有所表示。通常做法是，各家各户在自己家门前摆一碗水，里面放两个小钱，待游叉的路过时，以铁叉打门除邪，然后从水盆中拿走铜钱，谓之“捞水盆钱”，是戏班夜晚演出的额外补偿。

除了游叉之外还有一种叫叉仪式。一般作法是，晚上，五猖押刘氏到荒山野地，选定地点后，阴教即在地上插一圈香烛，或用石灰画一圆圈，象征铁围城，并在圈内挖个坑，让刘氏跪伏其上并学鬼叫，听到回声之后，倒坐于刘氏背上的五猖之一即可发叉。只见他举起铁叉向既定的目标投掷出去，由于是夜晚，铁叉落到哪里，无人知晓。如果叉住一个活物如黄鳝、青蛙之类，便拿回去向会首交差、领赏钱，叫叉仪式也就宣告结束。

有的戏班习俗更为奇特，要将叉到之活物用红、青、白、蓝、黄五色布包好并放进一个罐子里，搁置在戏台的梁上，整个演出结束之后，在焚烧郗氏幡等不祥之物的同时挖洞将其埋掉。游叉、叫叉的次数多少并无定数，一般来讲，只要会首肯出钱，戏班天天都可以游叉。但叫叉的次数有限，因为叫叉是为了捉鬼，如果抓不到，则有不灵之嫌。所以叫几次叉，阴教必须揣摩好会首的心理，一般都是叫一次叉，也有戏班故弄玄虚，哄骗会首，一连三夜才将鬼捉到的，这样可以多收取一些钱财。

第四节 川剧目连戏之演出规制

较之一般戏曲剧目的演出，搬目连在剧目体制、演出方式、搬演程序、演出时限、功利目的和运行机制等方面，都有约定俗成的独特规制。如果违背这些规制，观众则不承认是搬目连。搬目连的独特规制，大致包括这样几个方面。

一、目连戏中的阴阳观念

从思想脉络的发展源流来认识，目连戏中的阴阳观深受中国传统道教文化影响。前面已经谈到，四川的搬目连必须有掌管阴阳二教的掌教师。阴教管理鬼事，负责请神、提鬼、做道场、回车马、祭叉、游叉之类的与神鬼相关的祭祀类活动。阳教安排演出，负责剧目安排，牵条说戏，大致相当于今天剧团的导演兼业务主任。他们是搬目连的具体主持人。阳教一般由戏班中记戏多、经验丰富的老先生承担。阴教可以聘请民间职业端公，也可以是演员担任，但须懂一点佛道二教的法事以及一些流行于民间的巫卜之术。从四川的情况来看，尤其是川北地区的灯班，大部分都属于“灯坛两开”的性质，端公普遍可以演出灯戏，民间所谓“春戏子腊端公”。祭台所行之法事大都是道教之巫术，如杀鸡、化符、挽诀之类，当然，也有佛教的一些法事，并无一定严格规定，演员会什么就做什么，佛教、道教之法可以并存，具有同等效力。

川剧中阴阳二位掌教师是何时出现的，其来源何处，都有待进一步考证。不过，川剧中把阳事和阴事严格地区别开来，也许与川剧中传统的阴阳观念不无关联。在四川一些地方的搬目连中，有阴寒林与阳寒林之分，阳寒林即由演员或袍哥所扮之寒林，阴寒林则系纸扎。一些地方

搬目连时要在戏台的前沿搭一延伸出来的台子，把寒林的牌位放在上边，这个台子叫做阴台，戏台则为阳台。所祭五把叉中也有一把称为阴叉，是为不吉利者。可见，川剧中阴阳界限是不能混淆的。也许正是这种阴与阳的观念的影响，导致了阴阳二掌教师的出现。

二、目连戏开放的舞台观

目连戏的显著特点之一，是真假混杂，亦巫亦戏，戏剧演出与民俗活动间插进行，在演出过程中有不少观众与演员、剧情融为一体的状况。正因如此，决定了目连戏台上台下、场内场外融为一体的舞台演出方式。对此，川剧艺人习惯上称之为“扮下台”和“打上台”。比如，在灵官镇台之时，当地会首幺公、头面人物通常要亲自到场礼迎灵官，行大礼，祈求灵官保佑当地民众平安吉祥。再如前面提到的刘氏结亲一场，新郎新娘要从台上走到台下拜百客，给观众敬酒，谓之扮下台。扮下台是演员走下舞台和观众一起来完成某一演出进程。“打上台”则是演员扮成观众坐在台下，等戏演到预定的场口时，便呼应台上的演出，从观众中打上台去，以此形成一种上下呼应的热烈气氛。以《耿氏上吊》一场中打上台的场面最为典型。耿氏上吊死后，娘家人不依，事先装扮成观众的演员这是便从台下又吵又闹地冲上台，一般是吼喊，并不真动手。但也有一些真正的观众——看戏的老婆婆也随之进入了剧情，她们拿着鞋底（边看戏边纳鞋底）跟着上台去吼喊，为耿氏鸣不平。这样的演出场面来自四川乡下“作人主”的习俗。如果女儿在夫家受了冤屈虐待，娘家人就要前去为之“作人主”。往往是男子拿扁担，妇女拿着鞋底、锥子打上门去，甚至用锥子锥人，再在伤口处按上一颗黄豆。如果有人出面调解，则可以“和”，由男方拿出“和命银子”，或者请戏班唱戏，以示向娘家人赔礼道歉。

但更多的是穿插于其间的若干神事活动。搬目连的神事活动，不论是佛教的法事或道教的道场，大多是由演员以掌阴教的方式来担负的，

艺人与巫师一身二任。也有专门请和尚道士做法事的情况，主要依据搬目连主办方集资的多少、规模的大小来决定。如要举办超度亡灵、摆焰口等大型祭祀活动，则请真正的和尚道士来完成。由于民俗活动和神事活动有相当部分要在台下或场外进行，它们穿插于舞台演出的进程之中，或者内外结合，上下呼应，或者同时展开，并行不悖，把“舞台小天地”和“天地大舞台”融为一体，因此便形成了目连戏开放式的舞台结构。但因演出条件千差万别，演出场所也不一样，这些活动大多因地制宜，具有极大的灵活性。特别是目连戏进入重庆、成都这样的大都会后，一些场外的活动必然会受到条件的限制，因此，其演剧方式的变化也就在所难免。

三、严谨而灵活的演出程序

由于搬目连所具有的独特内容及其宗教性，决定了它演出程序的特殊性。目连戏的演出程序，主要包括两个方面，一是上演剧目的演出顺序，二是神事活动的穿插安排。从上演剧目安排来看，《梁传》在前，《黄巢》在后，《目连传》居其中，这个顺序是不能颠倒的，因为它们的内容是讲述目连的生前、在世和身后之事，在川剧中被称为前目连、正目连和后目连，其他剧目则可以灵活地进行安排，并无一定之规。只是《红鸾配》的演出大多是安排在《接刘氏》时进行，这似乎已经成为一条约定俗成的规矩。从神事活动的安排来说，也有一些虽不十分固定但大体一致的程序。比如开台时的灵官镇台、放五猖、捉寒林，《接刘氏》中的回车马仪式，打叉前的祭叉、游叉，挂郗氏幡、目连幡、摆焰口、放河灯等等，有的必须有，有的可省略，视情况而定。一般来说，这些演出程序都须按一定的顺序进行，比如灵官镇台，必定是在开台第一天，因为它能镇压妖魔，消除秽气，起到保佑演出平安的作用。再如放五猖、捉寒林必须在演出之前，这些都是不可更改的仪式程序。打叉表演、游叉祭叉仪式也不可或缺，这是出于保境安民的需要。也有一些

可以省略的仪式，比如演出前目连《梁传》之时，每当演至郗氏变蟒，舞台上要挂起郗氏幡；在《目连挂灯》一场中要挂目连幡，也是尽人皆知的演出习俗。但如果因为演出时间短，或者主办方财力不足，则可以省略，观众也不会有意见。

此外，目连戏中有一些特殊的演出场面和表演绝技，由于多为目连戏所独有，也成为搬目连中一种具有特色的演出习俗。失去这些特色，观众就会感到极大的不满足。比如打叉，虽然其他剧目中也偶尔有打叉的表演，但都没有目连戏的打叉那样精彩，且这种打叉的绝技融入惩恶的剧情之后，更具有一种不同凡响的震慑力，成为目连戏在表演上的一大特色，因而在四川乡间目连戏俗称为“打叉戏”。这种表演技巧进而演变为人们的一种看戏的习惯，如果不打叉，绝对不叫目连戏。哪怕是木偶戏搬目连，也必须打叉。正因为如此，打叉的技巧越来越精彩，内容也越来越丰富，观众的认同也越来越趋向一致，打叉也就成了目连戏演出必不可少的内容，并形成了独特的打叉规制。

“打加官”又叫“跳加官”，是传统戏曲演出时进行的一种礼宾习俗，也是戏班出于应付场面或收取钱财的需要，在演出中临时插入一些礼仪性的程序。比如，在演出过程中，因某会首、老爷驾到或离场，正在演出的戏即可戛然而止，而吹奏迎送曲，或打加官以示隆重礼迎。加官戴纸壳面具，笑模笑样，手持一条幅进行一些简单欢乐的身段表演，条幅上书“福禄寿禧”“指日高升”之类的吉祥话语，以示祝福之意。如果会首给了赏钱，打加官结束之后，戏班管事便登台高声宣布，某某发赏银多少，然后继续演戏。当然这并不是每场戏都有，但只要有这样的机会，戏班的管事是不会放过的。

第五节 搬目连之行业遵循与民俗事像

旧时川剧搬目连不同于一般的戏剧演出，反映在内容与形式上，主要有两大特征：一是具有浓厚的民俗信仰和迷信色彩，无论戏班内部还是看戏观众，在搬目连时都可以进入一种身临其境、宁可信其有，不可信其无的状态。这种群体迷信风俗的形成和共同遵循，为目连戏在四川的盛行提供了绝佳的生态环境。二是“类实肖真”“事皆从俗”，民俗事像直接入戏由来已久，成为一种民众认可的演戏方式。如民间存在哭嫁、迎亲、端公庆坛、放河灯、化纸篓等民俗事象，在目连戏的演出中多有此类民俗活动场面。这种亦真亦假、亦戏亦俗的演剧方式，首先源自于搬目连的宗教祭祀特性，同时也可增强戏剧演出的观赏性，调动观众的参与意识，从而造成一种不同于一般戏剧演出的热烈气氛，以达到最大限度地吸引观众之目的。

一、原始古朴的节日和传统民俗事像

目连戏的流播是与民俗节日分不开的，除了盂兰盆会外，清明之际，目连戏更多的是靠民间行帮来出资搬演，他们大多以驱鬼除邪为缘由而举办，故而在民众中的影响日渐扩大。近千年来，戏曲能在我国延绵不绝，尤其是它在宫廷日渐衰落的时候，却在民间呈现出一种勃兴的态势，目连戏的不断演出是功不可没的，这一点对川剧也不例外。过去四川农村的一些地方，每逢元宵节、中元节这些喜庆或祭祀的节日，常常举办放焰火或放河灯的盛事，借以表达民众迎福纳祥或送鬼逐疫的心愿。这些习俗，在目连戏的演出中都比较完整地保留了下来。如《火爆葵花》一场中的烟火架，盂兰盆会之后的放河灯等，在一些大规模的搬

目连活动中，都是不可缺少的刻意求工的场面。旧时观灯赏戏的习俗，也在目连戏中得到再现。民国十九年宜宾搬目连时，在《目连挂灯》一场中，制作了一盏九莲灯，十分别致。在众僧唱佛谒后，打杂师引燃莲花灯，灯架一层一层下垂，脱一层架亮一盏灯，垂落九层，亮九盏灯。观者莫不称奇，一时传为佳话。



烟火架

火炮铺所造，形势恶劣，然商家开张，必藉此以聚客。每放一处，则阖城观者均蜂至矣，实无谓之事。

四川旧时的烟火架

而《接刘氏》一场对民间婚嫁习俗的表现，更是淋漓尽致。这种演出早在清代即已盛行，徐珂在《清稗类钞•新戏》中对此作了详细的记载：

> 而蜀中春时，好演《捉刘氏》一剧，即？目连戏救母《接刘氏四娘•陆殿滑油》之全本也。其剧自刘青提初生演起，家人琐事，色色毕具。未几刘氏及笄矣，未几议媒议嫁矣。自初演至此，已逾十日。嫁之日，一贴扮刘，冠帔与人家新嫁娘等，乘舆鼓吹，遍游城村。若者为新郎，若者为亲族，披红著锦，乘舆跨马以从，过处任人揭观。沿途仪仗导前，多人随后，凡风俗宜忌及礼节威仪，无不与真者相似。尽历所宜路线，乃复登台，交拜同牢，亦事事从俗，其后相夫生子，烹饪针黹，全如闺人所为。再后茹素唪经，亦为川妇迷信恒态。迨后子死开斋，死而受刑地下，例以一鬼牵挽，遍历嫁时路径，诸鬼执钢叉逐之，前掷后抛。其人以苦苫束身，任其穿入，以中苫而不伤肤为度，唱必匝月，乃为终剧。川人恃此以祓不祥，与京师黄寺喇嘛每年打鬼者同意。此剧虽亦有唱有做，而大半以肖真为主，若与台下人往还酬酢。嫁时有宴，既死有吊，看戏与作戏合而为一，不知孰作

孰看。衣装亦与时无别，此与新戏略同，惟迷信之事不类耳。可见俗本尚此，事皆从俗，装又随时，故入人益深，感人益切，视平词鼓唱，但记言而不记动者，又进一层。具老妪能解之功，有现身说法之妙也。

可见，清时四川搬目连不仅在婚嫁礼仪方面“无不与真者相似”，就是对生养死葬的表现也“事事从俗”。而这一点，正是四川搬目连的一大特色。比如《接刘氏四娘》一场的表演，1948年，刘又积先生曾在合江县参加过搬目连，名伶筱小红扮刘氏，名丑东方坤扮媒人，一个姓牟的陕班艺人担任掌阴教。开演之前刘氏在一个庙子里妆扮停妥，拜别爹娘之后，就要举行“踩斗”仪式，即刘氏在父母及家人的簇拥下站在一个民间常用的斗上，手中持一把筷子向后甩过头顶。接着，站在一旁的舅子背起刘氏，上轿起程。斗的前后贴有“丰”“富”二字，意味着这个女子嫁过去会给婆家带来丰盛和富足，甩筷子则寓意快生儿子。花轿抬至婆家，新娘下轿进入新房之时，有跨火盆的仪式，寓意今后的生活红红火火，这样的表演与四川民间的婚嫁习俗几无二致。

二、戏班的禁忌习俗

搬目连的崇奉与禁忌大致可分为两类，一类是戏班内部的约定俗成，一类是观众的，二者之间又有一定的联系。先来谈谈戏班的禁忌。

从戏班看，有一些崇奉和禁忌是不能违背的。如打游台，被看作是演出中的一项重要仪式，戏班中无论男女老少均不得缺席，否则即被视为对神的不敬。对于郗氏幡、纸寒林这一类鬼魂附着的道具，戏班认为是不祥之物，因此每次搬目连结束，都要全部烧掉，决不留作下次用。

比如捉寒林，一般演法是，寒林抓回剧场之后，即用一个纸草人来代替，将其锁上阴锁押在台下。而刘又积先生经历的情况却不同，他们是先把寒林押到三星壁后的太子菩萨处，做完法事之后，才用阴寒林代替阳寒林。太子菩萨下方设一方斗，内装24枚鸡蛋，又称24个“定海神珠”，阴教每天要给寒林烧一次香，换一次刀头肉。大戏结束之后，24

个“定海神珠”（鸡蛋）即归阴教所得。

比如杀鸡，搬目连的回车马、灵官镇台、祭叉、叫叉、耿氏上吊、捉刘氏等仪式中都要杀鸡祭祀，这些鸡归谁所有也有一定之规。一般镇台时杀的鸡归阴教和五猖，祭叉时杀的鸡归寒林和叉手，而耿氏上吊时，有的地方演出中要同时吊一只公鸡，原因是上吊本来是一件不吉利的事，鸡通“吉”，可用公鸡避邪，那这只鸡当然就归耿氏所有。

表演耿氏上吊也有一定的禁忌。演员虽然明知是在演戏，但也认为这是一件不吉利的事。表演结束，演员从吊杆上放下来之后，必定要先抬入内场，躺在衣箱上，用红蟒盖体，静养十多分钟以祛邪，然后才能卸妆。

三、民众参与的崇奉与禁忌

四川的搬目连既然能形成习俗，必然是民众与戏班之间有长期形成的共同默契。从观众方面来看，对搬目连的信奉就更为丰富而奇特。他们不仅对戏中人物充满了盲目的崇奉和迷信，而且往往主动投身于搬目连的各种仪式之中。就出资组织搬目连的会首绅粮、达官贵人来说，在搬目连时通常要为出嫁的刘氏置办陪奁。《傅相结亲》一场，这些有身份的人都要送贺礼，并须按戏里的规矩，把贺礼摆在台沿上向观众展示，然后入席喝酒，接受新郎和新娘的拜谢。四川民间将这种习俗称之为“丢拜”，就是赠送新郎新娘一些赏钱。

灵官镇台之时，当地会首要亲自上台给灵宫磕头，以表达对灵官的崇敬，祈求灵官保佑当地清净平安。而从灵官脸上拓下的脸谱可避百邪，最为珍贵，一般自然也归当地会首所有。这些都表明了当地头面人物对目连戏的认同和信奉。至于一般观众，对剧中人物的迷信更是离奇。

又如“看财喜”习俗。镇台时的杀鸡滴血仪式，阴教拧断鸡头扔到台

下之后，袍哥、土匪都要争着去抢这个鸡头，甚至由此发生争斗。民俗认为，谁抢到谁就有好运，谓之“看财喜”。戏演至刘氏吃萝卜一场时，戏班的人就端着事先准备好的酸萝卜到剧场中叫卖，据说吃了就可以生儿子，大家都争相购买。对于囚禁在台下的寒林，人们也怀着一种虔诚的心情，自觉自愿为之烧香、送钱，而且特别尊重扮过寒林之人。虽说寒林是“鬼王”，但也算是神，所以扮过寒林也就不同于凡人了，应该得到尊重。至于沾了鸡血的灵符、太极图、吞口等都有避邪安宅之效力，人人争购。此类广大民众共同参与的民俗事像，在四川的搬目连过程中是极为普遍的。

在搬目连期间举行的诸多宗教仪式如做斋醮、摆焰口、化纸篓、放河灯等，不少当地民众也视其为消灾或行善的机会，而自觉参与其中。据严树培先生介绍，在早年的叙府，每逢搬目连摆焰口时，常见观众把老人、小孩的衣帽等物送上坛台，要求法师用令牌压邪气，据说这样可以为他们辟邪，保佑身体康健。“化纸篓”也是一种祭祀性的民俗行为，即制作一些篾纸篓，内装纸钱纸锭而焚之，以此布施给孤魂野鬼，让它们在阴曹地府有钱花。这些纸篓好多便是善男信女自动捐送的，算是做了善事，捐赠者也由此求得心理的平衡。放河灯也是如此，可以自己制作施放，佛、道两教都认为这样就带走了瘟疫秽气。

四、搬目连中演员的额外收入及分配

由于目连戏的宗教性和演出方式的特殊性，长期以来，在戏班与主办方之间形成了一些不在契约中却又能形成共识的相互默契。搬目连不同于一般的川剧演出，需要主办方付出一些额外的钱财，而戏班和演员也能名正言顺地获取一些特别的收入。大致来说，可以分为明取、暗取两类情况。

戏班除了领取正常的演出报酬外，因目连戏演出具有一定的危险性，会首一般会同意给某些角色的扮演者额外的报酬。比如表演打叉戏

时，扮演刘氏四娘的演员会有较大的危险性，戏班通常会与主办方的会首协商，需要给扮演刘氏的演员准备一口棺材。如果演出过程中发生意外，就将演员就地装殓；如果演出过程平安无事，这棺材便可由扮演刘氏的演员自行处理，属于个人的额外收入。再如，川西地区有“拉保保”（即拜干爹）的民俗。在演《嫁刘氏》之时，扮演刘氏的演员（男旦）便可以向当地会首拜保保，这位保保也要按照习俗为刘氏置办陪嫁，这些嫁妆物品也属于演员的私人财物。

除了明取之外，戏班演员暗取要钱的方式也很巧妙。据刘又积先生回忆，有一次他参加搬目连亲眼所见，当刘氏四娘的花轿抬到剧场后，会首没有给钱。一进后台，新娘就“晕”倒了，戏班便说这是邪没压住，要重新举行回车马仪式压邪。目的是以此为由，向会首要礼钱，会首也只能随俗。

所谓叫叉、游叉，在一定程度上也是戏班想出来的赚钱的花样。每次叫叉、发叉之后，总能叉到活物，人们大为惊奇，认为阴教真有捉鬼的本事。其实，这是阴教事先做了手脚，俗称“安叉”。据绵阳人民剧团老艺人张先生介绍，他就曾经当过安叉。他安叉的过程是，事先找个地方作好准备，当五猖一发叉，他立即赶到落叉的地点，捡起叉躲藏于隐蔽之处，把事先准备好的活物如青蛙、蛇之类安在叉上，再拿回来领赏钱。

在搬目连的过程中，一些戏班也会利用会首和民众的迷信心理而采取一些敛财方式和手段，名目繁多，花样百出。据丰都县川剧团老艺人介绍，民国年间他参加的一次搬目连，放出五猖后，却找不到寒林的下落，这样一来，戏班便以此为由，接连多天举行放猖捉寒的仪式，向会首要赏钱，会首也无可奈何。

对于这样一些十分明显的索取钱财的方式，当地会首并非不能辨识其中真伪，但是在对待搬目连这样的民俗祭祀活动时，往往采取了“事事从俗”的态度，具有出钱消灾的民俗心理。这也是地方百姓对待搬目

连的共同认识。

目连戏在其发展过程中形成的演出规制与习俗，是民众对目连戏发展规律的一种约定俗成的认同。同时，也是推动目连戏发展的一种内在动力。正是在这些规制和习俗的驱动下，目连戏的演出才出现了色彩斑斓、千姿百态的局面。目连戏的传播能力，是一般的戏剧演出无法匹敌的。打叉、上吊的表演令观众瞠目结舌，纸扎、烟火的技艺使观众惊叹不已，而大街小巷的抬花轿、捉寒林更是令人兴奋躁动，层出不穷的奇妙神事活动也不断激发起民众的参与热情^在所有的戏曲剧目中，似乎没有哪一个能与目连戏在民间的影响抗衡。可以认为，在清代中后期至民国年间的四川，正是因为目连戏的广泛流播，有效地激发了川剧艺术的生命，增强了戏曲发展的活力。如果我们抛开其中那些封建迷信的内容、野蛮恐怖的表演，来看待作为一种传统戏曲文化现象的目连戏，其善于接纳的机制、吸引观众的招数、适应观众心理的演剧方式、尊重民风民俗的艺术传统，都很值得认真研究和批判继承。

第七章　饮食习俗在川剧中的艺术展示

饮食活动是和人类生存联系最为紧密的活动。“民以食为天，食以安为先”，人类自出现在这个世界就和食物打交道。世界各地各民族因所处的地理环境、历史进程以及宗教信仰等方面的差异，使他们的饮食习俗不尽相同，从而构成了食俗庞大纷繁的体系。一日三餐、柴米油盐，很多人看来早已是生活中习以为常的部分，却展现出一个地区或一个民族重要的精神文化。这种精神文化就是饮食习俗。著名民俗学家钟敬文在《民俗学概论》中写道：

> 民以食为天，饮食在人们生活中占有重要位置。它不仅能满足人们的生理需求，而且也因其有丰富的文化内涵，因而在一定程度上也满足了人们精神层面上的需求，从而形成丰富多彩的饮食文化。饮食民俗，正是这种饮食文化的形象表现。

一种饮食习俗的形成，首先与其所在区域的自然地理、气候、物产密切相关，也与一个民族一个区域的历史文化传统及精神生活紧密联系。在岁时年节、祭祀活动等五彩缤纷的民俗活动中，往往伴随着千年流传、全民遵从、自觉自愿的饮食礼仪规范，最常见的就是在不同节日中吃什么、怎么吃的传统规范。例如每年农历五月初五端午节，全中国汉民族地区人们都要包粽子、吃粽子，相传是为了表达对战国时期，为了楚国的荣辱而投汨罗江自尽的爱国诗人、政治家屈原的深切怀念。又如中国农历七月七日为七夕节，届时人们要用乞巧果（各种雕花果、花瓜、花点等）供奉牛郎织女，向织女星乞求女工之巧，表现人们对勤劳、聪慧美德的崇尚。再如中国汉民族地区共同遵从的大年三十晚上吃

饺子，初一吃汤圆，初二吃面习俗、中秋吃月饼、过生日吃长寿面等代代相传的习俗，无不寄予着人们对合家团聚、家庭和睦、健康长寿的美好祝愿。

中国有56个民族，在历史的岁月中各个兄弟民族形成了自己独特的传统节日。如藏族的雪顿节、蒙古族的那达慕，彝族的火把节，壮族、布依族等多个少数民族的三月三、景颇族的木脑纵歌，傣族的泼水节等，节日期间的饮食风俗更加丰富多彩，丰盛的节日食品如满族的饽饽、回族的馓子、维吾尔族的羊肉抓饭、壮族的五色糯米饭、水族的鱼包韭菜等应有尽有，人们在欢度节日之时，还可以大快朵颐，尽情享受丰收的愉悦和美味佳肴带来的幸福。

不同的节日及食材食品又形成了不同的食用规范。在汉族地区请客设宴一般讲究“逢喜成双，遇丧排单，婚庆求八，贺寿重九”。回族的筵席一般都是八道菜或十二道菜，忌单数。东乡族用鸡待客时，把鸡分成十三块，以带鸡尖的那块为贵，通常要奉献给尊敬的客人。畲族祭祖时，讲究两杯酒，一杯茶，三荤三素六个菜。《民俗学概论》中将饮食民俗分为日常食俗、节日食俗、祭祀食俗、待客食俗、特殊食俗五种类别，从不同时日、不同对象分析了饮食习俗的形成动因、方式和特殊内涵，展示了各民族群众在日常生活中，展现出的不同饮食习惯和爱好。这些习俗，在川剧中都有不同程度的艺术表现。

正是因为戏曲和饮食在诸多人类活动中的共生共存，戏曲演出与饮食习俗往往受到这些活动的影响和制约，进而派生出新的习俗礼仪。以四川晚清以来的婚嫁习俗为例，在婚庆礼仪中，一些家境殷实的大户人家都会邀请戏班来演戏庆祝，当日演出的戏单有严格的规定，常演剧目有《龙凤呈祥》《引凤楼》《仙姬送子》《五桂联芳》《美洞房》等，寓意婚姻美满、早生贵子、子女成材。而婚宴酒席的菜肴也格外讲究，因为结婚既然是成双成对的喜事，婚宴上的美味佳肴自然都要用双数，以体现欢庆和吉祥的气氛，比如六冷六热二主食、八冷八热四主食、六

热食八大碗、八大碗八小碗四点心等。同时菜肴排盘的习惯也不尽相同。正是因为这两者在民俗活动中的共生共存，导致戏剧活动与饮食民俗也会相互作用，互为影响，戏班在戏曲剧目的编排及搬演过程中就格外注意将一些符合人们心理意愿的饮食习惯融会于婚庆演出之中，进一步促进了特殊餐饮习俗的发展。

第一节 川菜特色与川剧特征

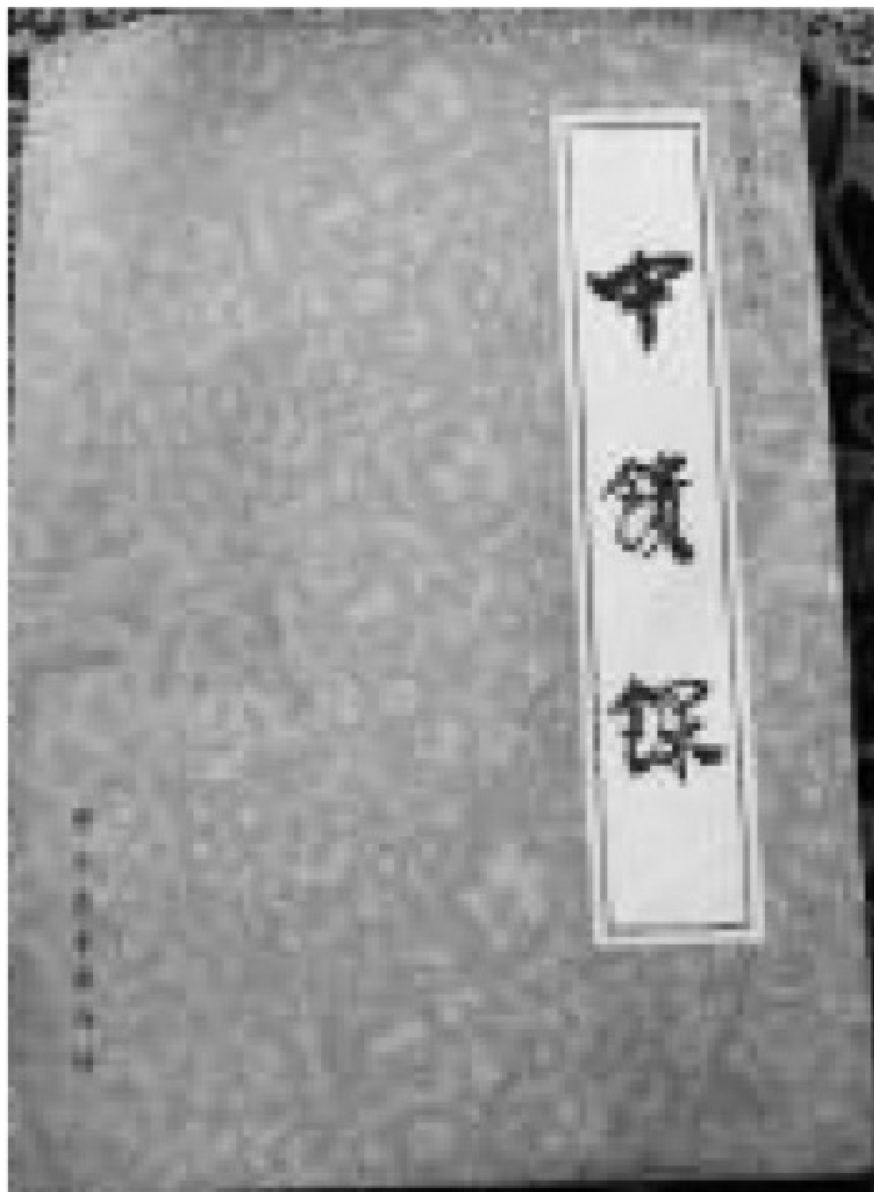


李调元编著食谱《醒园录》

一方饮食习俗的形成与其所处的地理环境、气候条件、物产条件以及人文背景等有着密不可分的关联。以“天府之国”而闻名天下的四川地处西南盆地，气候温和，都江堰水润川西平原，嘉陵江、沱江、金沙江水系贯通全川，使四川盆地物产丰饶，食材充足，盛产生猪、水稻、小麦、玉米、红薯等，蔬菜、水果、香料种类丰富，制盐、制糖、酿酒行业发达，物产富饶催生了川菜菜系口味的多变和复杂，也让川菜菜系闻名全国，走向世界。由于四川气候温暖湿润，且旧时交通主要依靠水运，人们养成了喜食辛辣的习惯。作为中国传统八大菜系之一，代表着川菜菜系形成的著作早在清朝中叶就已经出现。乾隆年间大学士罗江县人李化楠宦游江南，所到之处注意搜集当地菜谱，随访而志，抄写辑存数十载。后其子李调元回到老家罗江后，著书立说，整理父亲遗作，同时在搜集研究当时四川流行菜品制作的基础上，修订刊刻《醒园录》。《醒园录》全书分上下两卷，上卷记载荤菜做法和保藏法，下卷主要是糕点、蔬菜、酱菜、饮品、乳品、蛋品的烹饪、酿造、制作方法共121种，内容极为广泛，记述十分详细。就食材原料而言，既有腌腊食品如火腿、酱肉、板鸭、风鸡等，也有熊掌、鹿筋、燕窝、鱼翅、鲍鱼等山珍海味，是研究清代中叶烹饪文化的重要典籍。这本书刊印后收入《函海》中，对四川饮食烹饪产生了重大影响。明末清初，四川经历了兵戎战乱之后，湖广、福建、陕西、山西、江西、浙江、江苏等省份的移民大举迁徙入川，融合成为新一代四川人。他们带来了各地的饮食习俗，南北佳肴，东西烹饪，互相融汇，取长补短，逐渐形成了川菜特点。《醒园录》正是在这样的背景下形成的。书中所辑录的有当时北方、江南的重要食品、菜品及制作方法，并非都是今天我们熟悉的川菜。但是，作为清代第一部由川人编撰刊刻的菜谱，《醒园录》具有无可否认的奠基意义。李化楠、李调元父子不但精研食谱、菜谱，而且还开办戏班，推动了川菜饮食和川剧的发展。

为了纪念李调元父子对川菜和川戏的贡献，2018年9月，德阳市举

行了首届“一带一路”川菜川剧国际文化周。文化周期间举行了川剧专场演出、第六届川陕甘渝黔晋蒙“百馆联动”系列活动、川菜祭祖民俗文化活动、“调元杯”川菜厨艺大赛、特色美食、食材、加工品展示展销等系列活动。《醒园录》奠定了川菜的基础，清代道光年间的华阳县人曾懿的《中馈录》正式拉开了川菜重辣味的序幕，其中就介绍了制作辣香肠、辣豆瓣酱、制豆腐乳、制冬菜的方法。至晚清简阳人傅崇集作的《成都通览》中对当时美食的介绍，就已经形成了四川人的基本味道，书中的诸多菜品如火爆肚头、酱烧鸭子、板栗鸡、香糟鱼、辣子鸡、椒麻鸡、瓦块鱼、红烧甲鱼、甜烧白、回锅肉等至今都是川人家常菜，它们的名字也延续了差不多一个世纪。



曾懿著《中馈录》

从《醒园录》到《成都通览》对于川菜的记述不难看出，随着社会经济的发展和移民潮的影响，四川菜系从清朝中前期到晚清民初，逐渐形成了口味复杂、兼容并包的特点。川菜菜系的复合型口味造就了四川人独特的饮食习惯——麻辣、味怪。辣、麻、怪亦是川菜的重要基因，麻婆豆腐、水煮肉片、红油火锅、鱼香肉丝等川菜的代表菜肴都是这三种基因的展现。麻、辣、怪也从一种感官口味慢慢深入到四川人的生活习性和性格禀赋中，成为川人的一种生活态度和文化底色。

如同川人饮食习俗的形成发展一样，有着三百多年历史的川剧艺术，也将来自全国东西南北的昆曲、弋阳腔、梆子腔、皮黄腔等统统“改调而歌之”，经过巴山蜀水的浸润，将其改造成为用四川话演唱的融昆、高、胡、弹、灯于一体的川剧，并将其发扬光大，流布祖国大西南地区，成为中国极有影响力的地方大剧种。戏剧是对社会生活的艺术反映。川剧艺术流行于民间三百多年，将四川的饮食男女、悲欢离合、喜怒哀乐、风土人情纳入川剧剧目反映的主要内容，是一种的必然选择，也是在四川这一方水土上生存的人民群众所喜闻乐见的。清代“湖广填四川”带来了四川社会人口构成的“五方杂处”特性，不但在四川的饮食习俗上形成了复合型、多样性特征，就是在川剧剧种的构成上，也形成了全国各省独一无二的五大声腔系统融为一个剧种的戏曲奇观。比如四川火锅具有麻、辣、烫的味觉特点，川剧艺人也习惯上喜欢以麻、辣、烫来形容川剧那种奇异火辣的风格。四川民间有“川菜的汤、川剧的腔”之言，分明是物质与精神两个层面的客观存在，彼此却有一种说不清道不明的内在关联，也许都可以看作是一种巴蜀地域文化的精神载体。

第二节 民间灯戏与乡村食俗

川剧是在巴蜀大地上形成和发展起来的地方剧种，在其发展过程中受到四川江河水系分布的影响，形成了以河流交通为传播路径的川剧河道艺术。川剧的四条河道（川西坝、资阳河、川北河、下川东）分别流布于川西岷江流域、川中沱江流域、川北嘉陵江流域以及重庆长江流域，由于各地气候物产、生活习俗、行为方式、饮食习俗的差异，带来了不同内容、风格的剧目，也形成了各条河道川剧艺术风格的差异。清中期到民国中期，川剧以四条河道为载体在盆地广阔地区蔓延发展，在广大的农村、城镇之地聚集了广泛的群众基础，也出现了大量表现本土士农工商、老幼妇孺生活、生产状态的新剧目。这些剧目的故事内容、人物形象、思想意蕴和表现形态都带有浓厚的乡土色彩，生动直观地体现出一方百姓的日常生活习俗和精神面貌。例如灯戏常演剧目《耍耍夫妻》就是一出具有鲜明地域风格、生动人物形象，充分展示川北农村年节饮食习俗且具有辛辣讽刺精神的风情喜剧。该剧取材于《四川传统相书选》。1984年参加四川省振兴川剧调演，因其独特的人物形象、喜剧的表现风格而备受好评。该剧描述一对懒惰夫妻耍二哥与耍二嫂，二人好吃懒做，家徒四壁，靠四处借债度日。年关头上，家中无米下锅，二人分别外出行骗。耍二哥声称二嫂吃凉粉暴病而亡，耍二嫂说二哥吃汤圆被撑死。他们分别骗取张老夫妇银两。骗局被揭穿后，耍二夫妻装死赖账，老夫妻看出破绽，惩罚了好吃懒做、骗人钱财的懒惰夫妻。此剧中首先通过好吃懒做的耍二嫂之口，对川北地区普通的农家年夜饭进行了描述。

耍二嫂：隔壁子杀鸡又炖膀，对门子正在吃香香。

我五脏六腑翻大浪，酣口水流了丈多长。

昨夜梦见把口福享，醒来还觉嘴巴香。

酥果果，油汪汪；甜馍馍，赛蜂糖，

肉坨坨含在嘴里油在淌；川北凉粉滋味长。

而此时饥肠辘辘的耍二哥、耍二嫂却只能梦中幻想最常见的美食——凉粉、汤圆，即便是死，也是由凉粉、汤圆撑死的。这的确是穷人在饥饿中的幻想。

耍二哥：（唱）这女人最爱吃凉粉。

耍二嫂：（唱）他吃汤圆数头名。

爷、婆：哦，才爱吃香香。

哥 嫂：昨天二婶把客请，上桌他（她）就忙不赢。

耍二哥：吃大碗还嫌不过瘾。

耍二嫂：丢了品碗换盆盆。

耍二哥：闷倒脑壳搂起整。

耍二嫂：少说吃了四五斤。

爷、婆：真莫“耷食”！

上面两段唱词中出现的川北凉粉、油果子、甜馍馍、甜汤圆都是川北地区乡村中具有代表性的风味小吃。尤其是川北凉粉，素来以做工考究、红辣味醇、鲜香爽口、价格低廉著称，是川北地区穷人也吃得起的传统小吃，妇女孩童最为喜爱，是今日川北地区旅游开发的重要小吃产品。川北凉粉原为农舍小食，距今已有百年历史。原南充县江村坝农民谢天禄，在中渡口搭棚卖担担凉粉，他的凉粉制作精细，从磨粉搅制到调料、配味都有独到之处，除了通常人家凉粉调料中的辣椒花椒等，他还特别加入了香料、冰糖，行人品尝后无不称道，谢凉粉便有了名气。其后，农民陈洪顺悉心研究谢凉粉制作工艺，取其所长并加以改进，凉粉制作工艺得到进一步完善。他选用新鲜白豌豆用小磨磨细，十分讲究搅制火候，所作凉粉质细柔嫩，筋力绵软，明而不透，细而不断。不到一年，陈凉粉便名扬川北一带，“川北凉粉”也不胫而走，成为四川小吃的一个品牌。值得肯定的是，剧中以乡间小吃凉粉、汤圆为依托，批评

讽刺耍二夫妻好吃懒做的不良品行。由于他们贪玩好耍，长期骗吃骗喝，以至于过年之时家中揭不开锅。在他们的期盼中，凉粉、汤圆就是最好的食粮，以至于假装吃凉粉、汤圆而撑死。活脱脱描绘出一对川北乡下懒人形象。

另外一出有名的传统灯戏《请长年》中，我们又可以看到旧时四川乡间雇佣关系中长工就餐的基本要求。《请长年》是名丑陈全波的代表作，故事讲述了龚长年到冲家帮工，与主家冲大娘商谈工价及一日三餐的条件。冲大娘提出给龚一碗饭，龚嫌少拿起被盖欲走，被冲大娘拦住。冲家幺妹出面商议，同意一餐给三碗饭，结果端出来的却是三小茶碗，龚长年觉得被捉弄，又要走，再次被冲拦住。冲大娘为了留住长年，答应换成大碗，并端出来一碗“帽儿头”。龚长年端起碗来大口吃饭，可是端出来的饭又是掺着沙子挖成空心的“大碗饭”。龚长年火冒三丈，用力将锄头挖进冲大娘堂屋地上，扬长而去。戏中龚长年和冲大娘有一段很生动的对话，展现了雇佣关系中的用餐规矩：

冲大娘：我说老龚呀，我家的冲大爷都给你说讲了些啥子规矩呢？

龚长年：我给冲大爷讲好了，一个月三吊钱。剃头呀，穿草鞋呀，初二二十六打牙祭都讲好了。吃饭是两头稀中间干，饭后还有一袋烟。

冲大娘：啥子叫两头稀中间干？

龚长年：中午吃干饭，两头吃稀饭嘛！

从上面唱段可以看出，旧时川北地区的长工在雇主家帮工时所支付的工钱及食宿条件。除了一月三吊钱以外，每天是两稀一干，另外关于抽烟、打牙祭都有详细约定。于是，吝啬的雇主便在干饭的分量质量上进行克扣，给了长工一碗空心“帽儿头”，龚长年由此气急而去。值得一提的是，该剧中的“帽儿头”及“空心”都是通过长工的表演吃饭而看出来的。长工端一只空碗，拿一双筷子，狼吞虎咽，以口转圈吃饭，表示是堆尖一碗饭，米饭中有沙子，咯了牙，他将筷子插入碗中发现中间空心，十分气愤。这一切都是通过演员的表演来实现的，由此也带了艺术欣赏的独特趣味。



《请长年》

川剧在巴蜀大地的发展传播既离不开广袤农村的滋养，也离不开大中城市的支撑。川剧进入大中城市舞台，不仅为自身的发展开拓出更为广阔的市场，也为市民及文人阶层参与到川剧创作演出的过程中提供了更为便捷的路径，扩大了川剧表现社会生活的题材范围，川剧艺术创作表达的触觉逐渐深入到社会生活的不同侧面，城市市民及达官贵人的食俗文化自然而然成为川剧剧目中最常见表达内容。比如普通市民日常生活中餐饮习俗、款待宾客的宴饮礼仪，重要节日或祭祀活动中的食物供奉习俗等，在川剧中也有精彩的表演。例如在高腔折子戏《劝夫》中，为我们描绘了旧时封建豪门家族丰盛而奢侈的家宴菜品。《劝夫》为《归正楼》一折，主要描写了纨绔子弟邱元瑞，百无一能，唯嗜赌成性，将祖遗家产输得精光，竟还要妻子苏氏依门卖笑，为他换取赌资。邱归家叫出苏氏，借口商议，实则逼迫为娼。苏氏婉言相劝，希望丈夫回心转意，改邪归正，而邱毫无所动，竟将苏氏关在家中，自己抽身去大街寻觅嫖客。后苏氏被江湖义侠贝戎所救。剧中邱元瑞为襟襟丑应工，开场有大段唱段，叙述自己出身豪门的奢华身世。其中关于家庭食俗的描述可谓雅俗共赏：

> 邱元瑞：（唱）论穿的，我尽穿绫罗不穿布；论吃的，银耳燕窝来把稀饭煮，吃不完我拿去喂肥猪。请几个御厨来把菜做，样样菜名有名目。头一碗清汤鲜鱼肚，二一碗红烧坛子肉，三一碗熊掌炖豆腐，四一碗清蒸仔鸡不见骨，五一盘醉虾蘸香醋，六一盘咚大一根烧烤猪，七一盘一根鱼翅都有四尺五，八一盘海参都有缸钵粗，九一盘豌豆胡豆红豆绿豆泡豇豆把洗沙（豆沙）包子做，第十碗清蒸鸽蛋要里面生外面熟。碗都要用玉石做，饭瓢瓢用的是沉香木。干饭出来香一路，甑子上打得有三道金箍箍。

这段唱词是邱元瑞在炫耀、遥想当年父母在世之时，家道富足、锦衣玉食的奢侈生活。这里固然有艺术夸张的成分，但通过他的自吹自夸，我们可以看到城市中豪门大户奢华无度的家庭宴席。除了食材的讲究如海参、鱼翅、熊掌这些山珍海味之外，其余的坛子肉、鲜鱼肚等虽然都是常见食材，但是在烹饪制作上十分讲究，同时兼顾炒、焖、烤、烧、清蒸等多种菜品的搭配，可谓食不厌精。反映出那一时期天府之

国、丰衣足食的四川，在餐饮文化已发展至成熟阶段。城市中兴起的富豪权贵的家庭宴饮不再停留于追求果腹、温饱的需求，对于川菜色、香、味、形有了更高的追求。市民阶层对于精致菜肴的追求和喜好，推动了川菜向精致化、多样化、特色化发展，并形成了不同档次的餐宴食俗规范。邱元瑞的唱词反映出，当时四川流行的菜品不仅是本地的土特产，也包含了其他菜系中的名菜，例如清汤鲜鱼肚是粤菜菜系中一道名菜，清蒸仔鸡是豫菜中的一道名菜，洗沙包是苏式面点中的代表作。由此可见，清代中后期的四川餐饮习俗在“湖广填四川”“五方杂处”生态的影响下，城镇富裕家庭对菜肴、食品的多样化需求。

戏剧不是对生活的复制，而是对生活的艺术再现。值得肯定的是，在诸多川剧剧目中，对于吃什么、怎么吃在情节展现或者推动人物性格发展上都起到了关键作用。这些饮食习俗的表达多以人物的唱词或者对话出现，是剧情发展不可缺少的一部分，巧妙生动地表达了一方土地上普通百姓的日常生活方式与精神状态。《耍耍夫妻》一剧中耍二哥与耍二嫂好吃懒做，行骗度日。耍二哥形象主要集中在一个“懒”字上，他吃了就睡，从板凳滚到地上还在打鼾；耍二嫂的形象主要集中于一个“吃”字，她站着吃，坐着吃，夜晚做梦还在吃。“懒”和“吃”成了这对夫妻的基本生活状态。批评好逸恶劳，歌颂勤劳致富，本是艺术作品中常见的主题。但这个戏的迷人之处，正在于它对这一主题独到而形象的艺术表现。灯戏演员从这两个人物形象各自的特点出发，运用传统灯戏特有的“花巴掌”“板凳龙”“浪步”及“碰、闯、顶、踢”等传统表演程式，凸显这一对“活人装死”的懒惰夫妻的荒唐行为。《劝夫》则是一出以襟襟丑当行的折子戏，也是剧中主角邱元瑞的独角唱功戏，以一支川剧高腔曲牌【红衲袄】清唱，半讲半唱的叙事表达极富节奏感和韵味。

第三节 祭祀供奉与喜剧表达

长期以来，不论岁时年节祭祀还是氏族家庭祭祀活动都是百姓生活中一项重要的精神文化生活。在长期的历史发展进程中，这些规模不等、参与人群不同、时间地点不一的祭祀或者节日活动中，形成了各自区域性的约定俗成的行为规范，同时这些活动也展示了不同阶层、不同社会集团的互动关系。形形色色民俗节日活动有的表达了宗教信仰，有的寄予美好理想期盼，有的逐祟祛病防灾，有的找到了娱乐环境，有的实现了经济利益，总之是实现了一种群体及个人心理意愿的表达、期盼和慰藉。考察四川民间丰富多彩民俗祭祀活动，首先可以看到不同阶层对待世俗宗教信仰的态度以及对自己身份认同的表达，还可以看到祭祀供奉中的具有鲜明地方特色食俗展示。无论是川北乡下农户、市井百姓家庭还是官宦豪门之家，他们在祭祀活动中供奉食物以及对待这些贡品的心态，在川剧中都有鲜活表现。

灯戏《许愿》为我们展示了一幅形象生动鲜活的川北农村许愿场景。许愿是民间信仰中一种常见的祈求仪式，目的在于祈求菩萨保佑自己或家人实现某一目的。为达成目的，一般要向祈求对象进献丰富的供奉以表诚心，事成之后还须还愿。《许愿》主要讲述农民张子诚去庙许愿过程中发生的故事。他先到集市采购祭品，一路与刘氏闲谈，道出了川北乡下祭祀土地菩萨的贡品要求。

张子诚：走呵！

刘　氏：哪去？

张子诚：许愿哈。

刘　氏：许愿？只怕不能啰。

张子诚：为啥？

刘 氏：未必你还不晓得呀？

（唱）凡人去和神仙缠，总是神仙把欺头沾。

土地菩萨心凶险，指甲深得不一般。

一要米来二要面，猪肉三斤酒四罐。

衣服起码得五件，供果至少要六盘。

七葱八蒜九柱香，十对大蜡红鲜鲜。

这些东西你算一算，总共要值多少钱？

刘氏的唱词告诉我们，日常向土地菩萨的祭祀祈祷所采用贡品极为丰富，其中食物有米面、果品、肉类、酒水，还有衣裳、香蜡等，日常生活之所需都可以作为祭祀物品。而张子诚为菩萨采购的贡品如下：

张子诚：（唱）我在场上已备办，吃的喝的都周全。

刀头割了三斤半，还买了七斤豆腐干。

红糖白糖和糕点，共计称了二十三（斤） 。

火炮全是“电光闪”，曲酒打了一坛坛。

全部拿去做贡献，你说菩萨喜欢不喜欢？

这些贡品中，刀头肉、酒、豆腐干、白糖、糕点虽然谈不上高档，但在旧时农村也不全是百姓日常食品。比如刀头肉要过年杀年猪时才能吃到，但是供菩萨时却是必需品。白糖、糕点等一般在逢年过节或待客之时才会预备这些食品。所以，从张子诚祭祀菩萨所采购贡品可以看出，他对于祭祀活动是十分虔诚的，在供奉食物方面也很实在。但是，对于祭祀所进献的价格不菲的贡品，普通百姓人家还是心怀疑虑，对菩萨颇有怨言。直言“凡人去和神仙缠，总是神仙把欺头沾，土地菩萨心凶险”，表现出对菩萨神仙的抱怨和不敬。总之，神灵菩萨是不能得罪的，但是信众既然为菩萨进贡了香烟贡品，那么菩萨就应该保佑愿主，二者在这里体现了一种公平交易的态度，这也是川北民众祭神的一种普遍心理。

《许愿》是个小喜剧，通过张子诚夫妻到集市采购供奉食品的过程，展示出老百姓对于虚幻神灵的敬畏和诚心。他们为了儿子健康去祭

祀土地神，将自己精心准备的贡品摆上桌之后，发现土地菩萨竟然有动静。两个人惊慌失措之后，才发现菩萨是表弟魏刀头为了行骗而假扮的。这个戏情节构思精巧，唱词通俗晓畅，一方面反映了旧时由于乡下百姓没有文化、科学知识欠缺而普遍存在的神灵崇拜现象，另一方面也是对这种愚昧活动的深刻揭示和尖锐讽刺。

如果说《许愿》为我们展示了普通农民家庭在一般性祭祀活动中的食俗特色，那么在《金貂记•饮社》一折中却展现了官宦之家规模较大的祭祀活动中的食俗礼仪。《金貂记》又名《尉迟恭》，为“江湖十八本”之一，主要讲述了唐代平辽王薛仁贵、鄂国公尉迟恭因为得罪了皇叔李道宗，一个被打入天牢，一个被放归田园。此时西辽铁里金牙入侵边境，边关告急，唐太宗只得起用薛仁贵领兵出征，令其“戴罪立功”，结果李道宗从中作梗，暗中派人抄杀薛府。薛丁山携母潜逃，途遇母病，丁山只得出卖御赐金貂为母治病。川剧《饮社》一折描写的是尉迟恭一家在祭祀祈祷风调雨顺时的场景，虽然历史上的尉迟恭出生于山西朔州，但是川剧中的尉迟恭一家却生活在四川，他家祭祀所用的菜肴都是川味，果品更是地道四川土特产：

刘老大：撤了香案，摆开宴席！

尉迟恭：是什么稀馔，与老夫报上名来！

刘老大：小老儿不会办事，仅有五荤五果！

尉迟恭：你尽管报来！

刘老大：容报！

清蒸鸭子炖带皮，

又香又辣贵州鸡。

红油腰块成都味，

国公爷！外搭糖醋脆皮鱼。

尉迟恭：倒还丰盛，又有哪五样果品？

刘老大：容报！

合川盐梅江安李，

薄皮梨儿出苍溪。

江津广柑味道好，

国公爷！梁山柚子甜无比。

由此可见国公爷家的年节祭祀贡品是有一定规矩的，中国传统习俗中“五”是一个吉祥数字，五荤五果是祭祀活动的标配，显然比民间《许愿》的贡品更加精致讲究，也更具有四川特色。例如清蒸鸭子、红油腰块、糖醋脆皮鱼都是地道的巴蜀代表性菜肴，而五类供果合川县盐梅、江安县李子、苍溪县薄皮梨子、江津县广柑、梁山县柚子也都是四川久负盛誉的水果特产。仅以这些表现四川世俗贡品的演唱，也为观众营造出一片具有热烈欢快巴蜀乡土氛围的舞台场景。同时，这些在史料或者演绎小说中出现的英雄人物，唐代平辽王薛仁贵、鄂国公尉迟恭皆山西人，更没有到过四川。但是《金貂记》一剧经过历代川剧艺人舞台搬演，入乡随俗，完成了地域化、乡土化的转变。戏曲剧目的所谓地域化、乡土化，主要体现在戏剧语言、人物个性、场景描述、叙事过程等方面。正如《金貂记•饮社》中，不但在方言俗语、生活场景、食俗土特产方面全部四川化，而且人物性格也实现了四川化、世俗化。解甲归田的尉迟恭不仅具有演绎小说中征战沙场时的勇猛豪气，也增添了融入四川世俗生活后的乡土气息，其性格中融入了四川人那种天性乐观、不守成规、活泼好动的独特气质，更为川人所喜闻乐见。

另一项与食俗文化相关的是民间广为流传的祭灶仪式。祭灶是一项在中国民间影响很大、流传极广的传统习俗。旧时差不多家家灶间都设有灶王爷神位。人们称这尊神为“灶君司命”，负责管理各家灶火，被作为一家的保护神而受到崇拜，灶神也是中国民间最具代表性、最广泛群众基础的神祇。祭灶是劳动人民祈祷丰衣足食，寄托平安吉祥的一种手段。川剧中对这一祭祀食俗的展示别有一番风味。例如《彩楼记•祭灶》一折，吕蒙正与夫人贫居寒窑，衣无数重，粮无隔夜，却能恪守传统礼仪：

吕蒙正：娘子，今乃腊月二十三日，祭灶之期，富豪之家，虔备香烛纸帛、斋茗果

品，祭祀于他。

刘翠屏：你我夫妻，贫如水洗，无有祭礼，还祭什么灶哟。

吕蒙正：（想）打碗清泉，权作祭礼。

刘翠屏：无有香烛呀！

吕蒙正：灶里还有一个火柴头，就权作香烛。

刘翠屏：是。（打水，取柴头）

吕蒙正：（安凳，刘翠屏摆好祭礼）娘子，请嘛。

刘翠屏：请嘛。

吕蒙正：请来踩毡。

刘翠屏：哪里有什么毡哟。

吕蒙正：祭神如神在，人穷格式在。



灶王菩萨

刘翠屏：好，踩毡嘛。（拜神）

吕蒙正：灶神爷呀！

（唱【金索梧桐】）

祷告虔诚，喂呀，灶神爷！

（唱【摇板】）

我想洛阳有多少富裕之家，刘翠屏：（唱）他们有三茶五供祭奠于你。吕蒙正：（唱）奈我蒙正夫妻贫如水洗，刘翠屏：（唱）今日不为恭敬。

……

以上祭灶片段主要描写吕蒙正尚未发迹，夫妇受困于寒窑时的生活困境。虽然天寒衣单、食不果腹，但吕蒙正仍然坚守祭灶礼仪。祭灶是中华民族一种传统的民俗祭祀活动，灶神乃道教序列神祇，传说灶王爷是主管人间饮食、保佑家人生活平安的小神之一，同时还兼有考察人间善恶之责。腊月二十三是灶王爷上天向玉皇大帝述职之时。这一天，为了让灶王爷上天多说些好话，因此要给他吃些甜品，用糖封住他的嘴，以免他说家人坏话。灶君的神位也很简单，一般是在厨房西墙上贴一张灶王爷的画像。传统的祭灶仪式大都会在灶王爷像面前供奉糕点糖果等，因为他是骑着马上天述职的，因此也给他的马提供一些料豆和秣草。正月初四是灶王爷回家之日，换上一张新灶王爷像，整个祭灶仪式才算完成。



川剧《祭灶》

川剧《彩楼记》所表演的祭灶过程，是一折独立的折子戏，依然秉持传统戏曲写意观念，空旷的舞台上仅一根条凳，一只空碗，也没有张贴灶王爷画像。吕蒙正和刘翠屏这对困于寒窑的书生、小姐夫妻，在年关将至、缺吃少穿的境况下，吕蒙正却仍然坚持要行祭灶仪式，极具象征意味。面对这样的穷困，吕蒙正没有潦倒与失落，而是用一句地道的

四川方言“祭神如神在，人穷格式在”，阐释了一个穷困中的文化人的精神境界以及他对于祭灶这一礼仪的严肃态度。而他的执着认真恰好与其生存窘况形成鲜明对比，喜剧效果油然而生。这一句典型的四川民间俗语台词，将吕蒙正那种传统文人迂腐、固执的性格特征表现得淋漓尽致。川剧吕蒙正这种性格特征与古代小说及文献史料的大多数文人有所不同，更多地展现了川人乐观、豁达、穷作乐的性格基因。通过祭灶行为，将一个贫穷寒微但能保持独立人格的封建时代知识分子那种精神气质与生活情态展现得惟妙惟肖。因而《祭灶》也成为川剧的传统保留剧目。

第四节 支宾待客的筵席习俗

中国自古以来就是礼仪之邦，招待客人热情礼貌周全，这是中华民族的传统美德，也是约定俗成的习俗。这种习俗首先体现在待客的餐饮、食品方面，每当亲戚或客人来访，主人家都会拿出家中最好的食物招待客人。即使经济不宽裕的人家，也要竭尽全力给客人吃好，不能显露主家的寒酸、吝啬，更不能有薄待客人之嫌。在四川习俗中，主人待客之道多以能够挽留客人，得到客人的赞誉为荣。在一些规模较大的人情礼尚往来中，比如贺喜、奔丧、生日寿诞之类的人数较多的宴请活动中，通常有一位专门负责接待安排客人的司仪，民间称其为“支客”。这些待客的食俗规矩在川剧中也表现得活灵活现。

饮食文化是四川地方文化的一个重要标签。由于地理和历史原因，川西、川南、川北、川东各地食俗文化皆不相同，自然其待客习俗也不尽相同，在川剧弹戏《佘塘关》中，形象地展示了川北地区极具特色的待客食俗。川剧《佘塘关》现存两种传统演出剧本，一是四川省川剧艺术研究院收藏的萧保山口述本，二是川丑四大家之一的陈全波演出本。萧保山为川北河流派重要的代表艺人，此剧也是川北河川剧剧目的一个代表作。剧中运用了大量的川北地区方言俗语。例如剧中主角佘彪在第二幕登场的台词“一出门来望纱灯，纱灯高头画人人，人人高头长鼻子，鼻子高头长眼睛”，就源于川北童谣，描述的是川北彩灯的装饰绘画。再如其在剧中演唱的“丁丁猫，红爪爪，哥哥起来打嫂嫂，嫂嫂床边坐，坐死娃娃惹大祸”，也是川北地区流行的儿歌。这些方言俗语、俚俗童谣的运用，也从一个侧面衬托出角色的性格底色。《佘塘关》是一出喜剧，山大王佘彪有女佘赛花，由于他稀里糊涂一花二许，导致杨、孙二家在同一良辰吉日都来抬亲，进而形成两家抢亲争斗。佘彪无

奈分别接待两“亲家”，在不同房间摆开“八大碗”和“九大碗”。

杨 衮：亲翁，把礼单收下。

佘 彪：哎，老大王的女娃子，要由老大王的。张家李家，由在我家， 你就下了聘礼了？岂有此理！

杨 衮：（生气）叫你收倒！

佘 彪：收倒就收倒。七个盘子八个碗，拿出来摆起嘛。

院 子：宴齐。

佘 彪：就吃。

杨 衮：亲翁请。

佘 彪：各吃各的。

院 子：孙令公到。

佘 彪：我看到他，我的气就上来了。火山王，我的贵客来了，我就 不陪你了。

杨 衮：要他来才闹热。

佘 彪：那是我的敌手亲家来了，原要闹热。

杨 衮：那我就给他一个大闹热。

佘 彪：你才吃了我七个碟子八个碗，还要整我的大腊肉，院子，在 西厢另设一席大腊肉，仅火山王吃。

剧中杨衮到佘彪府邸抬亲，佘彪虽然不乐意，也自知理亏，按照当地对待上宾的规格摆宴款待。于是佘彪吩咐厨师要“七个盘子八个碗”的隆重筵席来招待杨衮。“七个盘子八个碗”原是川北地区流行的宴席食俗，民间将这种宴席称为“田席”，因其在田间地头摆席而得名。主要指婚嫁、祝寿、丧葬待客时候，先上七道配菜，菜品可凉拌、可煎炒，讲究荤素搭配，用盘子装好上桌，待客人品尝。“八大碗”又称“肉八碗”，因是桌子上八道主菜而得名。原料一般以猪肉为主，炖、烧、蒸、汤都可，往往这八道主菜配上鸡、鸭、竹笋，上桌时用碗盛装，一起上桌，所以叫八个碗，“八”并不是只限定上菜时只能上八道菜，只是一个泛称。

剧中两家人同时来抬亲发生械斗，火山王杨衮以金杯失手将孙通打死。佘彪赶过来，质问杨衮的时候，从他的口中我们又得知了川北另外

的宴请食俗。

院 子：禀老大王，火山王一金杯打死孙令公。

佘 彪：你说些啥子哟，那个杯子都把人打得死哟？亲家起来哟，在床上睡，起来嘛，婚姻不成，有九斗碗吃。哎呀，果真死了。胆大火山王，你一金杯打死孙令公，岂会无罪？

从以上对话中我们可以看到宴请的另一道习俗——九斗碗。“九斗碗”因筵席上九道主菜得名。这九碗主菜并不是随便烹饪都可以，在旧时有相当的讲究，主要包括大杂烩、红烧肉、笋子炒肉、炖子鸡、粉蒸肉、烧白、夹沙肉、东坡肘子、酥肉带丝汤九道菜。九斗碗这个“九”也相当有考究。在汉语中，“九”为大。含有“九”的词语，大多含有“深、高、远、多”的意思。如“九天”喻其高，“九”音同“久”，所以民俗认为“九九”便是“久久”，于生命、婚姻、财物，都是吉祥的预兆，从而对之顶礼膜拜，就连过生日也是“祝九不祝十”。因此“九大碗”和“七个盘子八个碗”食俗不同，它多出现在寿宴、婚宴上。当然“九”是一个泛称，旧时贫穷人家或者富裕人家因为自己的财力不同，可以在筵席中摆七碗或者十一碗，但是坚决不能摆十碗。因为在川北地区，猪槽是用石头做的，而狗一顿只喂一碗残汤泡饭，于是便有了“吃一碗的”和“吃十碗的”之类骂人为猪、狗的说法。

这类有着某种吉祥寓意的行业俗规俗语十分丰富，又如在四川民间还有吃“四季发财”的食俗。《野鹤滩》中先关老爷到野鹤滩审“路毙”案，老爷爱好美食，店家便给他准备了“四季发财”：

高太爷：吃啥子？

魏张氏：吃“四季发财”！

师 爷：啥叫“四季发财”？

魏张氏：冷、热、蒸、炒分四轮，每轮又分素菜、荤菜、野味，四四一十六样，就叫“四季发财”，再加一个尾汤，一个泡菜，总共一十八样。老爷，这就是“四季发财”，要发要发啊！

在《佘塘关》中出现的宴请待客食俗，充分展现了川北地区浓厚的

地域风情。这也是此剧在川北地区广为流行、深受观众喜爱的原因之一。值得肯定的是，剧中对于地方食俗的渲染并不是随意插入、粘贴上去的，本身就是戏剧的主要情节，是刻画人物性格的一个重要方面。将川北餐饮习俗巧妙地演化于戏剧情节中，对产生于北方的杨家将故事和人物进行本土化、乡土化的改造，以利于增进本土观众的亲近感与接受度，的确是一种行之有效的戏剧创作表现方式。

《佘塘关》写的食俗是川北地区宴请待客食俗，那么川剧《幽闺记》中《歇店》一折展现的却是四川鸡毛小店的待客习俗和家常菜肴。这些具有地域风味食俗的展现也是《幽闺记》川化的重要表现。川剧《幽闺记》源于宋元南戏《拜月亭记》（又名《拜月亭》《双拜月》等）。该剧讲述王尚书之女瑞兰和母亲因避兵乱，逃难途中失散，瑞兰途中遇到书生蒋世隆，二人拜为兄妹，相携而行。王尚书经过此地，巧遇瑞兰，将其带回家。瑞兰回家之后，思念世隆，月夜花园拜月，祈求再得相会。后蒋世隆状元及第，王尚书招赘为婿，原来他就是瑞兰日夜思念的人，遂圆满结局。《拜月亭》歌颂青年男女在患难中建立起来的坚贞爱情，具有积极的思想意义。《拜月亭》与《荆钗记》《白兔记》《杀狗记》合称四大南戏，并与白朴的《墙头马上》、王实甫的《西厢记》、郑光祖的《倩女离魂》合称元代四大爱情剧，亦为“五大传奇”之一。川剧《幽闺记》在保留传奇基本情节的基础上，加入四川风俗民情元素，对剧中人物性格进行四川化的改造，此折一开场，客店老板黄茂兴用地道的四川方言对自家小店和菜肴尽力渲染：

黄茂兴：嘿嘿！

（念【干占子】）

未晚先投二十八，

鸡鸣早看三十三。

三家村里三家店，

开了三十三年零一天。

来往客商都称赞，

他说我，房子大，铺盖宽。

最好还有豆花饭，

外添一盘泡菜不要钱，不要钱。

这段唱词中，我们不仅能看到客店的硬件设施和服务质量，也可以看到四川城乡小客店、小饭馆必备的两道菜肴：豆花饭和四川泡菜。

豆花饭是川渝一带最常见、最普及且价廉物美的大众膳食。豆花鲜嫩，蘸水香辣，味道浓烈，开胃下饭。豆花对于四川人来说，既可以当菜品，也可以作正餐。至今四川农村赶集的村民常把豆花饭当作一种快餐食品，由一碗豆花、一碗大米饭、一小碟蘸水组成。豆花饭具有分量充足、卖相清爽、味道鲜辣、上桌快的特点，为大众所喜爱。至今，在四川大街小巷餐馆门口都能看到摆放着一口架着柴火的大锅，里面盛煮着热气腾腾的豆花。如果食用豆花饭时，再配上一碗蒸腊肉、烧白或回锅肉，则是锦上添花。另一道泡菜又叫泡酸菜，是四川特有的传统特色菜肴，餐馆、家庭必备。四川泡菜有两大功能，一是用于佐餐，每餐必备，饭馆也是免费提供；二是川菜的主要作料，用以制作泡姜泡海椒，是烹饪鱼类菜肴不可缺少的主要调味品。泡菜味道咸酸，口感脆生，色泽鲜亮，香味扑鼻，开胃提神，醒酒去腻，老少适宜，一年四季都可以制作，是居家过日子常备的小菜，也是餐馆必备的下饭菜。

再来看看黄茂兴给蒋世隆提供的配菜，更彰显地域特色：

蒋世隆：菜配数盘。

黄茂兴：照办。（向内喊）

听倒，堂倌，中三靠二，鲢鱼一份，红烧大蒜；火爆腰花，味道带甜；鸡汤吃饭，小菜两盘；大曲半斤，快点莫旋。

内 应：做好了，快些来端。

黄茂兴：嗨，手脚真快。（端菜）喂，还在冒烟。（摆酒，自语）龟子两个。

蒋世隆：什么龟子两个？

黄茂兴：杯子两个，两双篙杆，菜齐开宴。

这段讲白主要是运用方言修辞手法来进行调侃，增加戏剧趣

味。“未晚先投二十八，鸡鸣早看三十三。”尾字分别隐去“宿”“天”二字，是川剧创作中常见的文字游戏。堂倌对着蒋世隆故意将杯子说成“龟子”，多有四川人“讪坛子”“占欺头”的意味，只可意会，难以言传，也是一种谐音化讹的戏剧语言创作方式。在四川的大小餐馆中，以“篙杆”代称筷子也是尽人皆知的俗语。这些川人独有的语言表达方式，生活趣味浓郁，在舞台演出中不但彰显角色真实生活体验，也非常讨观众喜欢。其中出现的菜肴也是地道的川菜。例如大蒜鲢鱼、火爆腰花是川菜中的代表作，重油、辛辣、色泽红亮，带有一定的复合味道，具有川菜典型特点。这两道菜配一个鸡汤，两碟小菜，曲酒半斤的组合，基本上是四川人到饭馆就餐的配菜习惯，点菜时要有荤菜、素菜、汤和酒水。以上两个情节片段在传奇《拜月亭记》中并没有出现，而是川剧对传奇故事的地域化丰富和乡土趣味的补充，并以唱词和对话为载体将四川的饮食习俗、堂倌喊菜的方式一并融入到戏剧情节和人物性格之中。由此也将传奇《拜月亭记》发生的故事地点从江南巧妙地移植到了四川。

第五节 雅俗共赏的酒令习俗

行酒令是筵宴上助兴取乐的饮酒游戏。一般推举一人为令官，其他人听其令轮流赋诗作词、联句或其他类似游戏，违令者或负者罚饮，所以又称“行令饮酒”。饮酒行令，不仅为饮酒助兴，往往还伴之以赋诗填词、猜谜行拳之举，要求行酒令者敏捷机智，富有文采和机趣。饮酒行令既是古人好客传统的表现，也是饮酒艺术与聪明才智的结晶。最早出现于西周，盛行于隋唐，早期流行于士大夫阶层，后普及于民间，成为中国传统文人饮酒行乐的一个独特习俗，至今还仍然流行于民间。四川是中国白酒生产最大的基地，泸州老窖、五粮液、郎酒、剑南春、文君酒等都是全国乃至世界知名的白酒品牌。大至岁时年节、宴会待客、婚丧嫁娶、生辰寿诞等重要节日，小至家庭宴会、三两好友聚会，四川人的餐桌上都离不开浓烈的白酒。白酒产业的发达，自然造就了四川浓厚的饮酒文化。其中最具代表性的就是划拳、行酒令。在四川，不管是乡间百姓、街头市民，还是学士文人、达官显贵，在喝酒时都喜好行酒令，形成了四川酒宴文化的一大特色。这一川人习性也在川剧中得以充分张扬，花样百出的酒令特色文化渗透到社会各个阶层，同时也折射出一个区域人群的人文精神和生活情趣。

一、《胭脂配》与文人酒令

川剧聊斋戏是川剧剧目体系中重要的一支。聊斋戏剧目蕴藏丰富，演员人才辈出，几乎各条河道的戏班都有以之为题材的保留剧目。民国初年，在资阳河一带的剧团中，由其他河道“跑滩”来的演员，往往都会被同台角色“盘聊斋”（即不经事先对台词，在台上即兴演的行为），以

考察对方对聊斋戏的熟悉程度，掌握剧目的多少。这种“盘聊斋”风气的形成，也是与观众对古典小说《聊斋志异》和川剧聊斋戏的喜爱分不开的，反过来促使了各川剧班社对聊斋戏的大力编演。同时不少文人和知识分子也参与到聊斋戏的创作之中。享名蜀中的川剧作家黄吉安曾据《聊斋志异》篇目编写了《粉蝶配》《凤仙传》《湘裙配》等戏。稍后于黄吉安的梁山冉樵子（梁樵），不仅改编了李笠翁的《风筝误》和《意中缘》，还改编了不少聊斋戏，其中《刀笔误》《三返魂》《青梅配》和《菱角配》都是成都三庆会剧社的“窝子戏”。民国四川文人刘师亮改编的聊斋戏《胭脂配》也曾是川剧名剧。《胭脂配》源自《聊斋志异•胭脂》，主要描写了东昌牛医卞继和之女胭脂钟情于书生鄂秋隼，邻妇王春兰有意撮合，托其情夫宿介代为说媒。宿介早慕胭脂，夜间假冒鄂秋隼名，逾墙入胭脂房中，遭胭脂严词拒绝。宿介强取绣鞋一只返王春兰家，无意中将绣鞋失落门外。是夜邻人毛大亦潜入王春兰家，拾得绣鞋并闻王、宿二人私语。数日后毛大竟闯入卞家，为卞父发觉。毛杀死卞父逃走，将绣鞋遗落于地上。案发，鄂秋隼、宿介先后被判定为凶手。幸山东学使施润章明察秋毫，智审毛大，澄清冤案，判胭脂与鄂生婚配。剧中第十场，宿介与蒋、孙、钱三位书友赏雪饮酒、行酒令助兴，颇有兴味：

宿　介：即以飞雪为令。

三书友：怎样飞法？

宿　介：要数目字冠首，从一至十，每人说七言古诗一句，诗不成，罚 以金谷酒数。

三书友：宿兄请先为例。

宿　介：怎敢又越。

三书友：不必过谦。

宿　介：如此又得罪了。一月主人笑几回。蒋兄请。

蒋书友：好。小弟是一生好入名山游。

孙书友：好爱走。该钱兄。

钱书友：一卧沧江惊岁晚。

孙书友：恰如题味。请酒，请酒。

众书友：这下该孙兄了。

孙书友：该我，免了吧。

众书友：无有，不说是要罚的。

孙书友：那么，我说一，

钱书友：一什么？

孙书友：一，（内鸟鸣）

宿 介：诸兄，你看梅花丛里白鹭群飞，映着雪光倒还有趣。

众书友：果真有趣。

孙书友：嗳，有了。一行白鹭上青天。

众书友：便宜了你。

孙书友：触景生情，落得一个便宜。宿兄请二。

宿 介：二水中分白鹭洲。

孙书友：如此宿兄也算讨便宜了。好，也算交令。蒋兄请。

蒋书友：二分明月到花朝。

孙书友：还未过除夕，就想花朝令了。蒋兄未免好好走，好走又好耍。钱兄请。

钱书友：二月黄鹂飞上林。

孙书友：如此寒天，哪有黄鹂都飞上林？

众书友：乃是诗句。

孙书友：哦，当真是的。这不是又该我说，二月。

众书友：重了罚酒。

孙书友：不重，不重，重了再罚不迟。二月春风似剪刀。哪里重了？宿兄请三。

宿 介：三年谪宦此楼迟。

蒋书友：三山翠壁达禅居。

钱书友：三山……

孙书友：重了，快罚，快罚。

钱书友：不得重，我是三山半落青山外。该孙兄请。

孙书友：不该三省吾身。

众书友：这不是诗句，快罚，快罚。

孙书友：我说的是三字嘛。

众书友：不成诗句。

孙书友：这才冤枉饮酒嘞。（饮酒）饮了酒才想起，三十六宫都是春。

众书友：好。

孙书友：好倒好，酒都罚了。既是好，好就大家恭贺一杯。

众书友：使得。（饮）宿兄请四。

宿　介：四海声明双管笔。

蒋书友：四时佳兴与人同。

钱书友：四更三月在洞房。

孙书友：洞房必有新娘，大家吃花烛酒，闹洞房去。

众书友：休得多说，罚酒。

孙书友：我就不说。

众书友：怎么不完令呢？

孙书友：你们要罚酒。

众书友：是格外多说才罚酒，快完令。

孙书友：那嘛，我说四月南风大麦黄。宿兄请五。

宿　介：武陵裘马自轻肥。

蒋书友：五岳归来不看山。

孙书友：不看山，去看西湖景，一文钱一眼。

众书友：莫多说。

钱书友：五夜漏声催晓箭。

孙书友：五月江声草阁寒。

……

以上列举的只是这场戏中行酒令的一个片段。一折戏就是四书友以一到十的数字为首字来行令，一共作出三十四句七言古诗，也是川剧剧目中少见的用大篇幅文字来描写文人喝酒行令的场面，对行酒令的过程进行了相当细致生动的描绘，颇有戏剧性，显示了编剧的独特视角和文学功力。在这场文人赏雪饮酒、以酒令助性的川剧表演中，充分展现了川剧剧目雅俗共赏的文化品位和较高的文学属性。川剧是流传于民间的艺术，其欣赏对象的主体是士农工商、凡夫俗子，因而形成了通俗性、传奇性、喜剧性的文化特征。俗不伤雅，雅俗共赏，历来是川剧作家所

追求的文化境界，这一场戏所体现出来的风韵雅致，恰好是通过四位文人的酒令来实现的。

二、《九流相公》与民间酒令

如果说《胭脂配》中的行酒令展现的是四川文人雅士的文化品位，那么《九流相公》中表现的行酒令，则是对城乡底层社会中无行文人之无聊德行的生动描摹，同时也表达了川剧喜剧幽默机趣、通俗诙谐的语言技巧。《九流相公》又名《八贤馆》，是一出川剧折子丑喜剧，陈全波先生的代表剧目。主要表现嗜酒如命的落魄文人九流缺乏酒德、令人生厌的行为情态，是一出别开生面的讽刺喜剧。书生九流，品学低下，纵酒无度，众书友恶其言行，不愿与之共饮。一日，书友们故意避开九流，寻一清静处品酒吟诗，不料九流闻讯找来。酒令中，因九流好酒贪杯、诗文低俗，引起书友们厌恶嘲笑。

张相公：我们说个四角四方，什么在中央，什么一来一往，最后一句落在百家姓上。

李相公：张世兄为首。

张相公：有请了。金殿四角四方，龙书玉案摆中央，文武臣一来一往，上坐的周吴郑王。

九 流：说得好，请饮一盏状元杯，小弟陪一杯。（饮酒后，向李）该 你说。

李相公：砚台四角四方，墨儿磨在中央，笔儿一来一往，做出何吕施张。

九 流：说得好，小弟陪三杯。（吃酒）

张相公：雷（轮）打（到）你了。

九 流：莫乱说，我是个孝子啊。

李相公：该你说了。

九 流：茅房四角四方，我臀部摆在中央，去解手一来一往，屙出来邓鲍史唐。

张相公：不成话了。

九 流：是是是，我乱说，自罚酒三杯。（又饮酒）



行酒令

张相公：我们说个什么大，什么小；用得多，用得少。

九　流：张世兄为首。

张相公：齐纨打开就大，收拢就小；热天用得多，冬天用得少。

李相公：雨伞撑开就大，收拢就小；下雨用得多，晴天用得少。

九　流：我家的母猪，怀起崽崽肚皮大，生了崽崽肚皮小；猪崽崽用得多，张李二世兄用得少。

……

张相公、李相公为了难住九流，设置了更为严格的酒令，前三句诗中分别要有“四角四方”“在中央”“一来一往”，最后一句落在百家姓上，这种一句一令的酒令，有严格的字词内容，平仄韵脚规范，也是旧时文人书友日常诗文会友、提升诗词作品的一种习惯方式。虽然严格的行酒令没有从形式上难倒九流，但其低俗的内容表达却令人不齿，有辱斯文，反映出一个人的品行格调。

川剧传统戏中有不少关于行酒令表演，既有小生应工的戏，也有丑

角戏，艺术地反映了四川民间饮酒习俗。《九流相公》作为一出讽刺喜剧，其讽刺的对象是一种行为不检点、不自觉、习性缺乏自律的人生状态。通过一席酒令，将剧中九流相公的下九流品行表现得活灵活现。他不学无术、文品低下、好酒贪杯，以“自罚”“陪三杯”的方式多吃多占，胡言乱语，一副酒鬼形象，令人不屑与之为伍却又避之不开。九流相公这样的角色，在日常生活中时有所见，往往令人感到厌恶而又缺乏对应的有效手段。川剧将其丑陋行为搬上舞台，并以行酒令的方式进行调侃批评，具有独特的惩戒意味。《九流相公》中行酒令的表演，不但展现出四川酒文化中独特的民俗元素，同时也凸显川剧的剧种特色，是民风民俗与剧种风格融合的成功范例。

第六节 四川食俗风情及嬗变

四川食俗文化发展到当下，经历了几千年传承发展的道路。由于多方面因素所致，即便是同一地区、同一族群，在不同历史时代也会出现不同的食俗文化特征，由此体现出一个时代的物质和精神生活面貌。当下，随着饮食食物种类不断丰富，各民族饮食文化以及各国饮食文化的融合，食俗文化变得更具多元性和包容性，同时随着物质生活的不断提高，人们对美食文化、对美食背后的民俗现象也日益关注。食俗文化已经不像以往，以一种模糊的状态存在于普通大众之中，不但有更多的学者去系统地梳理和研究进而建立起专门学科，同时，也进入了艺术学、传播学领域，通过电视、电影、互联网等渠道去传播食俗文化，以及食俗文化背后的风土人情，例如2012年中央电视台推出的美食纪录片《舌尖上的中国》、2015年推出的《寻味顺德》就是专门以各地美食和食俗文化作为传播内容，加以推广介绍。这两档电视栏目曾在社会上引起极大反响，激发起普通大众对各地不同的美食和文化的极大关注和兴趣。随着乡村旅游的发展，越来越多的地方行政部门开始通过食俗文化打造具有浓郁地域特色的旅游品牌，如四川剑阁县每年农历初二和十月初三举行的“大肉会”，简阳市每年立冬举行的“羊肉美食旅游节”，宜宾市每年开春三月举行的“酒圣文化节”，罗江县的“李调元川菜与川剧国际文化节”等等，可见食俗文化已经成为地方旅游开发、带动经济发展的一项重要举措。可以说，改革开放以来，广大人民群众对食物的要求逐渐从“吃饱”“吃好”转化为“吃出健康”“吃出文化”的食俗追求，食俗文化的内涵也在不断丰富和深入，呈现出鲜明的时代特征。越来越多的川剧作家，将四川名菜、食俗、厨师作为故事主体进行创作，开掘出一些题材传统、故事新颖、人物鲜活、结构精巧又极富地域色彩的新创剧目，受

到观众的喜爱。其中具有代表性的剧目有表现改革开放之初四川乡村生活的现代戏《周八块》，也有以川菜名品麻婆豆腐为题材的新编清装剧《陈麻婆传奇》。

一、现代戏中的小店风情

《周八块》是20世纪90年代初期任衡道先生创作、遂宁市川剧团演出的一部反映改革开放后四川农村新风貌、新变化的大幕戏。1993年参加四川省第六届振兴川剧会演，获优秀剧作奖、优秀导演奖。该剧讲述西河村厨师周八块的人生传奇。周八块与春秀这对心心相印的恋人在“文革”中被有权有势的于大海活活拆散。周八块跳河逃走，音信杳无。改革开放，春回大地，在外漂泊多年的川菜特级厨师周八块惦记着春秀，返回西河村。途中偶遇开饭店的寡妇汪二嫂母女，周八块挺身相助，并向二嫂传授炒菜手艺。二嫂由感激而生爱慕，向周吐露情怀。春秀十多年来忍辱负重，养大了与周的私生子华强，无奈华强赌钱负债，认贼作父。为救儿子，春秀只得委身于仇人于大海。在于的挑拨下，失去理智的华强拔刀相逼，向周八块要钱还债，并意外杀死了亲生母亲春秀。该剧取材于改革开放之后的农村生活，描绘出在改革开放大潮中各色人等的精神面貌，深刻揭示了乡村民风民俗的变化和群众思想和价值观的变化，其中有被人轻贱的厨师大展其才获得人生成功，有女性开餐馆的苦心经营，有不良“企业家”的荒淫无耻，也有苦尽甘来的爱情、真心诚意的友情、骨肉相连的亲情，形形色色的事件，方方面面的生活，集中荟萃，各具典型，称得上是改革开放后农村的缩影。不仅如此，该剧的成功之处还在于巧妙运用川厨的行业术语，营造出一个地域风情浓郁的川菜小店，以及小店中善于喊堂的招待、苦心经营的店主、刁钻蛮横的食客、偶然走进小店的川菜大厨的生动形象。此剧的开场就颇具独特性。周八块归家途中汽车抛锚，下车到二嫂小店吃饭。他刚一进门，迎客的红红就喊了起来：

红 红：师傅内堂请！

八 块：我要盯倒汽车。

红 红：吃点啥？有香米干饭，各样炒茶、蒸菜、烧菜、汤菜……

八 块：会跑堂。（打趣地）来碗威风八

红 红：面！

八 块：上杯渡口盘

红 红：茶！

八 块：多勾酸甜苦

红 红：辣！

八 块：免了吃醋拈

红 红：酸！

八 块：不要提黄！

红 红：呃，上杯花茶，面条满盘扣九，宽红免酸，久煮带绒！ （上茶）

八 块：是个人才！可以可以，哈……

这段精彩对白，巧妙地运用四川餐饮行业的专门术语，突显出两个人的性格、身份特征，也营造出一片四川乡村小店的热闹气氛，显示了小餐馆“喊堂”的规矩。一般客人进店，跑堂马上招呼客人，先是安排餐桌、添茶倒水，然后给客人报餐馆的特色食品。久而久之，形成了一套行业内专门术语。一般堂倌报了餐馆的特色食品后，普通的顾客往往只是报上菜名，然后要求菜肴的咸淡甜酸，而资深食客会在这个时候说出一些行话，暗示自己对美食的内行和讲究，由此店家也不得怠慢。同时，根据对这些行话使用的熟悉程度，食客也可以判断出店家业务技能的高下。作为川菜大厨的周八块走进这间鸡毛小店，听到跑堂的小姑娘红红熟练地报上自家餐馆食品，觉得这个小姑娘“会喊堂”。出自本能，也为了顺便考察一下小姑娘的业务熟悉程度，他顺口道：“来碗威风八，上杯渡口盘，多勾酸甜苦，免了吃醋拈，不要提黄。”其中没有说出任何食物的名称，却饱含了对面条、花茶以及酸辣、咸淡等基本要求。红红立马知道这是一位资深食客，不得怠慢。面对他十分专业的进餐要求，聪明的红红反应迅速，立马高喊道“上杯花茶，面条满盘扣

九，宽红免酸，久煮带绒”！非常地道地解释了食客的要求，即要一碗面条，多放辣椒不放醋，面条要煮得时间长一些软一点。通过红红的回答，周八块也了解了这位跑堂的小姑娘的业务熟悉程度。从二人一问一答的对话中，充分表现出其聪明伶俐、机智活泼的性格特点。就在周八块进餐之时，一些刁钻的食客开始吵闹起来。

（内吵闹声。旅客甲乙端盘子拉二嫂上。）

客 甲：这是他妈的啥子菜？

二 嫂：请二位多提意见。

客 乙：呸哟！

客 甲：（唱）你这川菜硬特别。

客 乙：麻婆豆腐加菜叶。

客 甲：火爆肚花绵扯扯。

客 乙：红烧香拐生格格。

客 甲：乱打招牌麻广广。

客 乙：你给老子说子曰。

这寥寥几句唱词，道出了几位食客对小店不地道的三样川菜所表现出来的不满情绪。麻婆豆腐、火爆腰花、红烧酱拐都是川菜最普通的基本菜品，做得好或不好，最能检验一个厨师手艺。编剧以这几道特色菜肴作为入口，写出几位食客那种四川人独特的语言表达方式和性格特征，生动形象、俚俗风趣，增添了不少乐趣，可见编剧手法的巧妙。

塑造典型人物、反映时代精神在戏剧创作中永远处于核心地位，而人物形象塑造的成功与否，决定了一出戏的优劣成败。无论是戏曲剧本创作或是舞台艺术演出，编剧、导演都要围绕着塑造人物来施展自己的艺术才能。那么，在一出戏剧的创作中如何塑造出与众不同、独具一格的人物形象，塑造人物的生活素材、语料资源的选择和运用就显得格外重要。周八块这一人物形象成功的一个重要因素，就是恰当而巧妙地将四川食俗元素融入了人物的塑造过程之中。例如当周八块在火车站与张莲相遇的时候就来了一段自报家门：

八　块：免贵姓周，周八块！

苏　三：周八块？哈……

张　莲：为啥取这么怪的名字？

八　块：那我就一掌盘端出来啰！

（唱）唱的周八块儿，几代一个名儿。

祖宗老字辈儿，烹调八大块儿。

嫁女娶媳妇儿，宾朋一大堆儿。

一席坐八人儿，蒸菜上九碗儿。

每碗八大块儿，绝对无重花儿，

肘子像磉墩儿，提回喂娃娃儿。

烧白像门板儿，吃剩串成串儿，

手艺传八辈儿，传得掉了名儿。

周字加八块儿，出在穷山村儿。

通过周八块的这一段自报家门，我们知道了周八块名号的来源，也明白了四川乡间食俗“八大块”的基本内涵。原来“烹调八大块”不仅是一道菜，而且是一桌席，这一桌席共有九碗蒸肉。因为旧时四川乡下家庭多用方桌条凳，每一条凳坐两人，每一桌食客为八人，所以原则上肉块不能少于八块。“八大块”其实和四川农村的“八大碗”一样，取“八”字寓意吉祥如意，并不一定只有八块。而菜品中单指的“八大块”也是四川的一道家常美食，常在农村的宴席上出现。主要取大块五花肉，先在滚油里过一下，再往猪皮上抹酱油、蜂蜜，然后将整块五花肉改刀成至少八大块，最后加作料上蒸笼蒸熟。味道鲜美，肥而不腻，食来满口余香，大快朵颐，故而是乡间宴席上的必备菜肴。将“九大碗”“八大块”入戏，并将戏剧主人公川菜大厨取名周八块，也是川菜和川剧的一次融合创新。

《周八块》以改革开放之初一个厨师回乡寻亲之际遇，勾勒出改革开放后四川农村发生的巨变以及变革中芸芸众生的生活与精神状态。剧中周八块堪称新时代的新形象，绝无概念化、脸谱化之痕迹。他青年时

遭遇“文化大革命”，因为与情人春秀“私通”而被捉住送官，死里逃生，远走他乡，在外漂泊多年，终于成为川菜名厨。在功成名就之后，他回乡寻找自己的爱人。他赤诚淳朴，善良豪爽。归家途中他仗义帮助饭店女老板汪二嫂渡过生意中的难关，见义勇为，机智地解救了被拐卖的农村女知青张莲，主动捐款五千元，给家乡西河兴建学校。面对恶人于大海，他敢于斗争；面对亲人，他能掏出心来。然而，就在他满怀喜悦见到亲人和自己从未见面的儿子之时，被金钱迷惑、认贼作父的儿子因不满其向小学捐款五千元，竟然拔刀相向。春秀为保护周八块而倒在血泊中，上演了一出人生悲剧。周八块这艺术形象代表了改革开放初期，靠自己勤劳的双手改变生活面貌的一代新人，因而得到观众的喜爱，成为川剧现代戏中一个成功的艺术典型。

二、天府名菜与创作资源

《陈麻婆传说》是知名剧作家包德宾创作的川剧剧本，以虚构的方式讲述了著名川菜麻婆豆腐的诞生过程，以及麻婆豆腐创始人陈麻婆曲折动人的爱情故事。该剧于2012年成都市川剧研究院面向全国征集优秀川剧剧本活动中，被专家评为一等奖。2015年被成都市川剧院搬上舞台，成为近年来四川戏剧舞台上少有的以著名川菜为主题的新创剧目。陈麻婆豆腐是川菜麻婆豆腐的代表，是川菜中老少咸宜、价廉物美、百年不衰的代表性菜品。陈麻婆豆腐店也获得了“中华老字号”老牌名店荣誉称号。其创业于清朝同治初（1862），开业于成都北郊的万福桥。原名陈兴盛饭铺，主厨为陈春富之妻。陈氏所烹豆腐色泽红亮，牛肉粒酥香，麻、辣、香、酥、嫩、烫，口味独特，价廉物美，符合大众消费水平，陈氏豆腐很快便遐迩闻名，求食者趋之若鹜，平民百姓、文人骚客常会于此。因陈氏脸有麻痕，便戏称为“陈麻婆豆腐”，此言不胫而走遂为美谈，饭铺因此冠为“陈麻婆豆腐店”。清朝末年，陈麻婆豆腐就被列为成都的著名食品。据民间传说，陈麻婆最初的店铺就是桥头上一间

简陋的茅草屋，专供运货送货的挑夫吃饭。男的叫陈富贵，女的叫温巧巧，长得白净漂亮，很有亲和力。小店名陈兴盛饭铺，卖米饭小菜，免费提供老荫茶。陈妻是农村妇女，擅长烹制时鲜小菜，家常泡菜也做得好。万福桥是送油、送米、运猪肉挑夫的聚集地，他们每天起早摸黑，挣的都是辛苦钱，每天送完粮油回到万福桥都是口干舌燥，饥肠辘辘。于是几个人互相凑点钱，割上几两猪肉或者牛肉，买些豆腐，再把油篓倒立，把里面的余油倒出来，都交给陈妻帮忙加工一下。陈妻也知道做挑夫的人口味重，好麻辣，就用自己制作的粗辣椒面、花椒面、豆豉、豆瓣酱，把客人的牛肉或者猪肉剁碎烧豆腐。陈妻烧出的豆腐，又热又烫，且颜色红亮，口味麻辣鲜香。挑夫又能吃得饱，还能吃得爽。再加上陈妻为人和善，加工费一共每碗才八文钱，真是物美价廉，麻婆豆腐也就慢慢有了名声，成为川菜名品。剧作家包德宾创作的川剧《陈麻婆传奇》，则是在此基础上进行了艺术加工。



川剧《陈麻婆传奇》

该剧故事讲述了年轻貌美的刘巧姑被父逼婚，被迫离开青梅竹马的陈富春，嫁给有钱有势的浪荡子梅子青。在出嫁途中刘巧姑突发水痘，大难不死却长了一脸的麻子，因此被梅子青拒之门外。陈富春却毫不嫌

弃，带着刘巧姑远离家乡，前往成都开了一家小食店，在巧合中制得美味豆腐而名声大噪，人们以"麻婆豆腐"相称，口耳相传，声名鹊起。剧情的发展十分曲折，梅子青见巧姑病愈又要巧姑回家，巧姑父亲是一个恪守陈规的学究，逼迫巧姑遵循三从四德回归梅家。故事情节曲折，最后有情人终成眷属。难得的是，编剧将这一跌宕起伏的传奇故事与麻婆豆腐的制作过程及巧姑与陈富春的爱情故事和人物命运巧妙地编织在一起，形成了一出以川菜为题材的传奇故事剧。

刘巧姑：喊你不准喊麻婆！

挑夫乙：麻婆！麻婆！已经喊出名了！

刘巧姑：呸！你又在喊！

挑夫丙：麻婆都喊成招牌啰！

刘巧姑：哪个再喊，我要撕嘴巴！

挑夫甲：那该喊啥子呢？

刘巧姑：我姓……陈，喊陈豆腐。

挑夫乙：哎呀，要不得，喊陈豆腐，人家以为你的豆腐是隔了夜的。

刘巧姑：（忍不住噗哧一笑）不管喊啥子，反正不准乱喊！富春哥，把 豆腐打起！

陈富春：把豆腐打起！

挑夫甲：二娃子，把油篓子里头的菜油舀一瓢来！

挑夫乙：我篓子里头有郫县豆瓣！

挑夫丙：我挑子上割了一砣黄牛肉！

挑夫丁：新榨的菜籽油来了！

刘巧姑：渎豆腐了！ （与陈富春边唱边舞蹈）

刘巧姑：（唱）灶下添柴火烧旺。

陈富春：（唱）豆腐打成小方方。

刘巧姑：（唱）哥要小心刀划手。

陈富春：（唱）妹要提防脚烫伤。

刘巧姑：人家晓得。

（唱）红锅菜油烧滚烫。

陈富春：（唱）牛肉臊子煵酥黄。

刘巧姑：（唱）你盯妹看作啥想？

陈富春：（唱）仙姑下凡当厨娘。

刘巧姑：胡思乱想！

（唱）豆瓣炒得红亮亮。

陈富春：（唱）再酥花椒米子姜。

刘巧姑：好生烧火！

（唱）豆腐下锅要渎烫。

陈富春：（唱）二流水粉勾芡汤。

刘巧姑：（唱）葱花蒜苗起锅放。

陈富哥：（唱）夫妻上灶为财忙！

刘巧姑：客官，上菜啰！

（唱）热气腾腾端桌上！

挑夫众：（举筷下箸，狼吞虎咽）来哟！来哟！整！整！……

（唱）安逸！安逸！安逸得板！

麻，辣，烫，酥，嫩，鲜，香！

这一段表演艺术地展现了炒制麻婆豆腐的全过程，舞台上充溢着成都风情和川剧趣味。川剧演员在表演时将川剧基本的唱、念、做程式技巧与麻婆豆腐制作过程中的炒、烧、颠三种做菜的基本动作融为一体，载歌载舞，给观众带来了全新的观剧体验，从而赢得阵阵掌声。

在数以千计的川剧剧目中，将一道名扬天下、老少咸宜的四川名菜作为川剧大幕戏的表现题材，《陈麻婆传奇》堪称开山之作。作者以自己独特的视角和艺术智慧，在看似简单平凡的家常菜品基础上，编织出一幕曲折的传奇爱情故事，营造出色彩浓郁的巴蜀风情，刻画了聪明伶俐、受尽欺凌而自强不息，最终发明了麻婆豆腐的刘巧姑，心地善良、正直勤劳的陈富春，固执己见、愚顽不化的刘秀才，等等，为川剧人物画廊增添了新的角色形象。该剧的成功告诉我们，积淀深厚的四川食俗及川菜文化资源是一座可供开采的艺术富矿，值得剧作家、艺术家去深入开掘，精心提炼。

第八章　川剧中的巴蜀婚嫁习俗

婚嫁习俗，作为重大的人生礼仪，与当时当地民俗有着密不可分的关系，它既是社会物质生活状况的反映，也表现了当时民众的心理状态。我国婚嫁民俗在中华民族长期的历史文化中积淀形成，凝聚着中华民族传统美德，也存在封建社会的糟粕。这些婚嫁习俗以及其中蕴含的传统美德与存在的糟粕在川剧中都有不同程度的表现。

第一节 传统乡村婚嫁习俗与舞台表演

在川剧剧目中保存乡村人生礼仪习俗最丰富者，当属目连戏。即便是在民国时期的大中城市里，一些已经消失或淡化，但在历史上曾经代表着民众精神信仰的民风民俗，在目连戏中仍都较为完整地保存了下来，为今人认识巴蜀传统礼仪习俗提供了生动形象的艺术资料。四川目连戏中，有两出在其他剧种中均无所见的表现地方婚嫁习俗的剧目《说亲哭嫁》和《接刘氏》，在四川各地演出时通常将这两折戏连起来演，成为目连戏中必不可少的重要场次。虽然其故事情节一样，但是各地演出的内容和形式并不相同，剧名也有差异。

川北地区目连戏中关于《说亲哭嫁》的一折戏名为《傅刘联姻》，据南充、遂宁地区的老艺人介绍，过去川北一带搬目连时都有这出戏的演出，如三台县川剧团老艺人杨文彬称，他以前随戏班到川东的大足、潼南、永川、璧山等地也曾演过此剧。可见《说亲哭嫁》这出戏在四川流行甚广，其大致情节是，傅家三次邀媒人到刘家说亲，刘家许亲，订下日辰。接亲之日，刘氏蒙上盖头，端坐在舞台正中，媒人一喊上轿，她便开始啼哭，在她旁边的父母兄弟、亲朋好友都要与之唱和，哭嫁的形式是一问一答：

刘 氏：我的爹呀，我的妈，

他家的小伙我喊啥？

母：我喊女婿呀你喊冤家。

众 和：你喊冤家呀。

刘 氏：他家那个老汉我喊啥？

父：我喊亲家呀你喊爸。

众 和：你喊爸呀！

除了这类称呼介绍之外，还要询问、交待到了婆家该干些什么家务活。在场的舅子老表都要喊到、说到，大约要哭二十分钟。当媒婆又喊上轿时，要杀鸡、撒纸钱，意在除邪避灾，然后由舅子背上轿（轿子摆在台下），抬出剧场去游街。在四川一些地方风俗中，有“天上雷公大，地上舅子大”的说法，舅子代表着娘家的势力，故新娘出嫁都是由舅子背上轿，川剧演出中也完全延续这样的习俗。



舅子背新娘刘氏上轿

这出戏就是川北大巴山地区哭嫁风俗的再现，时至20世纪七八十年代，在大巴山区仍然保持着这样的风俗。一般来说，女儿出嫁都要哭嫁。哭时脸上蒙一块帕子，要出嫁的姑娘哭得非常伤心，亦假亦真。哭嫁的内容也有一定之规。主要是向家人以及亲朋好友诉说自己的人生经历、娘家的养育之恩、自己对父母的不舍，再嘱托亲人关于自己离开之后一些事情。每哭到一个亲人（如爷爷、舅舅、姨娘、兄嫂等），就诉说与此人相关的事，哭完之后，这人就要给新娘送钱。因此，哭嫁是当地出嫁的一道程序、一种俚俗。哭嫁的调子是约定俗成的，但内容要靠自己去充实，越是哭得花样翻新，乡亲们就越要称赞这个女子聪明能干。每逢哭嫁，旁边总有几个陪姑娘作陪，这些陪姑娘其实是来学习唱哭嫁歌的。经过多次的陪哭，到自己哭嫁时都能哭出不少套路来。日积月累，世代相传，哭嫁的内容也可谓丰富多彩。这种习俗进入到目连戏中，形成《哭嫁》一出剧目是十分自然的。对照生活原型，《哭嫁》的演出只是在内容和形式上进行了丰富和调整，把一些本来不是哭嫁时交待的内容搬到了前台，这是为了增加戏剧性，在形式上采用了民间“坐歌堂”一唱众和的形式，使气氛更加热烈。

《说亲哭嫁》《接刘氏》是前后连接的两出戏，但后者流行全川，家喻户晓，影响远远超出前者，大约有三方面的因素：其一，哭嫁习俗多在乡间山区流行，成都、重庆这样的城市中早已无此习俗，因此也不演出这样的剧目。其二，过去搬目连多是由于地方上不清净或者是祭奠亡灵的需要，由当地头面人物、会首出面筹资举办，无论从经济效益还是从功利目的考虑，都希望招徕更多的观众，《接刘氏》一剧恰好能形成这样的热点效应，因此这出戏一般都在被点之列。其三，戏班演此戏也能赚取额外的赏钱。据合川县川剧团老艺人陈世全回忆，他当年演刘氏出嫁，在当地拜了一个“保保”，为“嫁女”，干爹给了他六七套褶子绸缎作陪奁。这对演员来说，是一笔不少的收入。故而戏班、演员都愿意演出此戏，以至于成为搬目连的必演剧目。

第二节 传统礼法与民间婚俗

在中华民族五千年的历史进程中，作为国家律典而出现的关于婚姻的法规自古有之，如西周时期已有了“七出三不去”的针对婚姻状况的明确表述。从唐代开始，“七出三不去”正式归入律典。两千多年来这一观念始终主宰着中国民众的婚姻规范，成为一种普遍的习惯遵循。民国1931年颁布的《中华民国民法》，开启了具有现代律法意义上关于结婚、离婚的明确规定。但是，这些律法的实际影响力仅限于大中城市、知识分子中间，其影响力远未触及社会各阶层。在中国民间，传统婚嫁习俗的影响力更胜于法律条文。作为对社会生活的艺术反映，作为无奇不传的戏曲，川剧舞台上对于男女爱情、婚姻离散的表现可谓五彩缤纷，千奇百怪。同时，在封建社会虽然有条文、习俗的重重约束，但是，作为情感意识层面的男女两情相悦、一见钟情是难以用条文法规来约束的，这也为川剧舞台的艺术创造提供了广阔的空间。

一、信物定情

虽有“父母之命，媒妁之言”的传统规范，但“一见钟情，私定终身”却是戏曲舞台上常见的题材。男女互生好感、彼此倾慕、私许终身，往往会将贴身或心爱之物赠予对方，以作定情信物。当然，也有父母订亲后，一方家中发生变故而另一方毁亲，但青年男女彼此意愿坚定而互赠信物的情况。古时定情信物的作用有二：一是作为分别后思念对方的情感寄托；二是男女真心彼此倾慕对方的凭证。

围绕定情信物展开的剧情，演绎悲欢离合的爱情戏在川剧中十分常见。定情信物种类繁多，大多是男女的贴身或心爱物品，如金钗、玉

佩、手帕、绣鞋乃至书信之类。故事背景一般为男女双方一方为殷实富足人家，一方为贫穷人家。如川剧《青梅配》，水晶县连年荒旱，书生张介受一家生活陷入困境，久病的老父想喝肉汤，其母捡来干枯的鸡骨头为之熬汤。邻居王家的丫鬟青梅久慕书生人品，见此情形，把母亲的遗物一支金钗赠予张生，帮助张父调治病情，暂度荒年。青梅直言："母亲曾说，金钗在哪里，终身就在哪里。"赠钗既是解张家之困，又是暗许终身。而张介受亦明白其中道理："青梅姐，心太贤，赠钗怜悯我家寒。不嫌学生家贫淡，暗许终身订百年。倘若学生有发展，决不辜负女钗环。"又如《玉簪记》中潘必正将家传白玉鸳鸯扇坠赠与陈妙常，以订百年之好；《幽闺记》中蒋世隆和王瑞兰凭借一支金钗定情，"钗在哪里，终身就在哪里"，以此表明心意；《翠香记》中何凤鸾也曾赠金钗给穷秀才邱山私定终身。由此他们都赢得了自己的美满婚姻。足见私下赠送的信物之于婚姻的因果关系。

在传统的习俗中，信物不但可以作为民间定情凭证，也可以作为官方断案罪证。川剧《梅女》中，盗贼夜晚到小姐梅女绣楼行窃，盗得小姐金钗一支，被捉送衙门。因盗贼送了钱财，县令竟然将盗窃案断为通奸案，理由是盗贼说金钗为小姐所赠之定情物。也有根据信物顺应民意来判案的好官，如《鸳鸯谱》中的乔太守。书生孙润与小姐徐慧娘、裴政与文姑在庙会上偶然相遇，一见钟情。碍于封建礼教，彼此只好托付手帕和扇子作为信物。一为表明心意，二为告知对方自己姓名，以便日后邀媒提亲。却因慌乱中两对有情人错递信物，惹出一场官司。川剧《胭脂配》中的绣鞋案也同样如此。市井无赖宿介冒充书生鄂秋隼半夜到胭脂女家强取绣鞋作为凭证，以图不轨，然而他又将绣鞋遗失，被奸人毛大拾得，惹出一场离奇惊险的人命官司。

由此可见，婚前赠送信物是民间通常存在的一种不合律法但合情理的婚约习俗。爱情信物不仅是单纯的物件，它们以具体的形式表达了有情人对未来婚姻的期许，被赋予了特定的情感内涵和两人共同追求的目标，因而也被民间、官方共同视为一种具有约束力的婚约凭证，从而成

为在男女爱情生活中一种独具风情的民俗事像。

二、休妻、离婚

离婚作为婚姻制度中的一个组成部分，在中国以律法形式确立下来始见于1931年的《中华民国民法》。这是男女平等、社会进步的一个具体体现。封建社会中男女不享有平等权利，表现在婚姻关系上没有“离婚”这种说法，而只有体现男权为主导的“休妻”。女方确立婚姻关系后或婚后离开男方家只有两种形式，一是退婚，二是休妻。退婚是两人订婚后，男方或女方悔婚而退婚。退婚后，男女双方都会承担很大的社会舆论压力和一定的经济损失。就男方而言，民间有“好男不休妻，休妻惹是非”之说，也是对男子休妻行为的一种舆论影响。对女方而言，则会带来更多的生存压力。休妻是旧时最常见的一种离婚形式。但是休妻一般要女方犯了“七出”之错，包括不孝顺父母、不抚育子女、淫、妒、恶疾、盗窃、口多等。凡一条，丈夫就可以休妻，写一封休书，将其逐出家门。婚后，即便是女方主动要求休妻，也必须要男方的休书方可，否则便不能再嫁。对于这种婚俗现象，在川剧中可谓表现得淋漓尽致。如《安安送米》中的母亲、《孝妇羹》中的珊瑚女、《珍珠衫》中的王三巧、《烂柯山》中的崔氏等，尽管她们被休弃的原因各不相同，有的是受冤屈，有的则是自取其辱，但都是被休弃的女性形象。而《宋江杀惜》的故事却一反常态，表现的是私下与张文远相好的阎惜娇以胁迫方式主动向丈夫索要休书。这两种情况，都生动形象地反映出中国封建社会长期存在的不平等婚姻观念和世代相沿成习的婚俗。

民国以来，新颁布的《中华民国民法》奠定了婚姻关系中男女平等的基础，婚姻习俗也随之发生了根本性的变化。城市及知识阶层中普遍崇尚婚姻自由，自由恋爱、自由结婚以及离婚自由一度成为时尚。这一婚姻状况在20世纪30年代的川剧时装戏中表现最为充分。

这时男女双方离婚不再仅凭旧时丈夫的一纸休书，必须经过一定的

程序，即需要经过法院的批文。川剧《哑妇与娇妻》中，受欧风美雨浸淫的林雨浓因爱上了摩登时尚的女子雪容，要与结发妻子离婚，两人闹至法院。法官先是了解两人的婚姻状况，问离婚原因以及两人是否愿意离婚。若有一方不愿意离婚，法官在了解情况之后，先做调解，调解不成，再判决离婚。

法 官：（唱）费尽唇舌劝不了，

反说法庭在阻挠。

……

倘有欺诈法不饶，

二人快来把押画了（二人画押）。

各执一据看明了，

各自下庭休再闹，

人役散庭勿喧嘈。

由上可以看出，当时的离婚已经进入了司法程序。法官判处离婚有一定的程序过程，先由一方提起申述，法庭受理后，法官要当庭询问离婚缘由，再进行调解，调解不成，则二人在离婚契约上画押签字，并双方各执一份离婚证书。法官既是调解人，又是离婚判决人。但是，其时在中国社会广大的乡村和社会普通民众中，这种离婚方式还远远没有普及，不论结婚还是离婚，都还遵循着传统的方式。

第三节 不同阶层、族群的择偶方式

在中国长期的封建社会中，不同的阶层有不同的择偶方式，除了媒人说亲的方式之外，在一些特殊阶层、家庭中也存在着一些特殊的选亲方式，如比武招亲、抛绣球招亲、面试选亲等。这些择偶方式作为一种特殊的民俗，在川剧中也多有表现，呈现出浓郁的民俗色彩。

一、庚帖相配

媒人是传统婚姻习俗中派生出来的一种婚姻职业。媒人古时称媒妁，一说男为媒，女为妁。中国传统婚姻讲究媒人说亲，“天上无云不下雨，地上无媒不成亲”、“男女非有行媒，不相知名”、“父母之命，媒妁之言”等等，都是对传统婚姻习俗中“媒妁之言”必要性的强调。即使男女双方家庭是邻近、熟知或世交，双方家长早有结亲之意，甚至已同意结亲，也须有媒人说媒之形式，才能避免非议，得到世俗的认可，婚姻才算名正言顺，否则就叫“私合”，得不到社会承认。媒人说亲本身就是一件颇有戏剧性的民俗事像，在川剧传统戏中得以充分表现。

试看川剧《柳荫记》中，媒人邱嫂受马太守之邀到祝家说媒：

媒 婆：（念【占占子】）

哈哈，做媒人，几张脸。

心要狠，口要甜。

不方要说方，

不圆要说圆。

夸男像金童，

夸女像天仙。

好看不好看，

出在我舌尖。

蒙倒两边谈，

都要钻圈圈。

说得心花绽，

你鱼儿就上我的钓鱼竿。

等她过门后，

我的事算完。

悬梁我不管，

投河我无关。

媒人不担担，

保人不还钱。

只顾我的包包满，

管他冤魂升天不升天。

中国封建社会有“女不出门”的旧俗，即便是相距不远的两家人，婚前也不可能完全了解到对方的家庭、人品等情况，只能凭借媒人的说辞。当媒人作为两家婚姻的中介，为了促成婚姻的成功，自己从中获取利益，就难免出现夸张、游说，甚至坑蒙拐骗的情况。因此，媒人这一形象在戏曲舞台上的负面呈现较多。首先表现在行当的造型及表演程式上，媒婆这一角色在川剧中以摇旦应工，传统戏中多以丑行（男角）代替，在造型上有独特标志，包大头、额头上贴膏药或脸上点黑痣，手中拿着长烟杆，走路跨大步、摇肩，常撇嘴，唱腔带弹音，活泼风趣，带几分油滑和喜剧色彩。“既想钱就把谎扯够，按到这头哄那头，凭我这张嘴，死人都要说得来跟我走，树上的雀雀都要哄在我手头，十三岁的姑娘，我把她说成十七八九，六十岁的白头发，我把她说成青幽幽。我就边说边走，为了搞钱，哎呀，不要停留！”这是川剧舞台上较为套路化的媒婆形象。

当然并非所有的媒人都为了说媒钱而故意促成两家婚姻，也有许多

乐于助人、不图回报的热心人。同时媒人也并非都是女性担当，川剧中还有不少媒人公的形象，这些形象在川剧舞台也表现得十分生动，展现出一幅幅四川人物风情图画。比如《尔成说亲》中菱角与胡大成的婚姻就离不开热心的媒人公崔尔成。与见钱眼开的媒婆形象不同，崔尔成并不是一个为了钱财而说媒之人，他古道热肠，乐于助人。小家碧玉的菱角与书生胡大成在庙会相遇，郎才女貌，一见钟情并私订终身。菱角颇有心机，知道父亲与崔尔成交好，便告知胡大成回家邀崔尔成前来提亲。胡生照此办理，崔尔成十分热心前往菱角家说亲。菱角的父母初不应允，在尔成的劝说下，最后勉强同意。《尔成说亲》一折详细表演了崔尔成在菱角家说亲的过程，是一出典型的四川乡村风情喜剧。



媒人崔尔成

崔尔成：（唱【古梁州】）

二老你且听，

不远胡家村，

书生胡大成。

人才好得很，

尔雅又温文。

来科把京进，

一定中头名。

小弟为媒证，

两家结朱亲。

崔尔成从胡大成的外貌、性格、发展前途给焦父、焦母作了介绍。未曾想焦家父母因彩礼不足不予答应。媒人不遗余力地劝说无效，与焦母争吵起来，气愤地要出门。菱角在屋里偷听，进而直接跑出来拉住崔尔成，请其劝父母答应这件婚事。经过一波三折，焦家父母终于首肯，拿出菱角的八字庚帖交给崔尔成。

焦 妻：哎呀！老弟，答应了！

（唱【原腔】）

转面来我交给你八字字样。

崔尔成：用双手接过了八字一张。

旧时四川，媒人到女家提媒，说明某男家欲求“开亲”或“打亲家”。若女方家长有意，即报出该女的生辰八字。若两人八字无明显不合，媒人即请女家将“八字”写在黄纸上，俗称“问名”，又叫“开草八字”。这一程序又叫“请八字”“配八字”或“发八字”。媒人再将“草八字”转交男家。这些民俗在该剧中都有所体现。

除了父母之命、媒妁之言，还要看两个人的八字是否合适。即将两个人的出生年月日时与天干地支相配，两两一组，四组相加正好八个字。媒人将双方八字相配，看两人生活是否合适。若两人八字相生相合，则是天作之合，婚后生活便能幸福美满，家庭昌盛有望；若两人八字不合，婚后轻则夫妻不睦，重则家道不昌，祸及子孙。所以八字是否合适也是父母是否同意婚事的重要标准。合八字也是旧时人们相信命运的表现。旧时尤其是封建社会，人们的科学知识不丰富，遇到不如意的事情，便会将罪责都归于“违背命理”上，于是在择亲时会选择八字相合的人，以趋吉避祸。随着社会的进步，人们科学知识的丰富，生辰八字

合姻缘已逐步淡出了视线。

二、比武招亲

在民间故事中，“比武招亲”是个古老的话题。所谓“不打不相识”，在“打”的过程中，两人英雄互敬，惺惺相惜，产生情愫，由此定下姻缘。“比武”是媒介，也是手段。比武招亲在现实生活中存在较少，在古典小说、戏曲中存在较多。其中女性多为“山大王”，武艺高强、性格爽朗，有智慧，不拘礼节，敢爱敢恨。当遇到心仪的男子时，敢于表达自己内心感情，敢于和对方进行“谈判”。川剧中此类题材剧目也不少见，如《穆桂英招亲》《七星庙》等。以《穆桂英招亲》为例。

《穆桂英招亲》是《天门阵》之一折，即为穆桂英、杨宗保因武斗而结成姻眷的故事。杨宗保为破天门阵，到穆柯寨取降龙木，穆桂英外出迎战，在打斗过程中对杨宗保暗生情愫。

穆桂英：（唱）适才间擒回杨家一小将，

他的本事不寻常。

不是使下红罗网，

怎能擒得小儿郎。

我看他年少英俊多倜傥，

年纪与我正相当。

若得此人相依傍，

一双比翼美鸳鸯。



《双八郎》

杨宗保败下阵后，穆桂英将其绑回穆柯寨，便直接向他表明了心意。但杨宗保认为“名门怎能娶女大王”，穆桂英便表明穆家也是世代忠良，并表示愿意献出降龙木，共破天门阵。二人遂结为姻亲。又如《双八郎》中杜月娥在救了身负重伤的杨七郎后，得知杨七郎还未婚配，主

动提出愿意嫁给他。杨七郎以父母未同意为理由婉拒后，杜月娥聪明地以救命为由要求谢礼，即杨七郎娶自己，并威胁如若不然就将其喂老虎。在如此“恩威并施”下，杨七郎只得先行同意。

类似比武招亲题材之川剧剧目，还有在对阵中招亲的佳话，比如《顺天时》中的土行孙与邓婵玉，《扈家庄》的矮脚虎王英和扈三娘。客观地说，这些剧目许多剧种都有，几乎流行全国，在民间常演不衰，深受观众喜爱。究其原因，大约有两方面因素，一是普遍具有喜剧色彩浓郁，人物率真可爱，品行善良正义，表演打斗精彩，故事情节传奇性强之特点；二是满足了人民群众对英雄豪杰爱情婚姻生活的想象和祝愿。

三、寡妇再嫁

在中国封建伦理观念“夫为妻纲”思想的束缚下，四川旧俗认为妇女再嫁是对亡夫不忠，官府也往往以贞节碑、贞节牌坊等形式，褒奖在丈夫死后守节、守寡的妇女。如内江市隆昌县的杨林氏节孝坊正下匾，为叙州知府撰文褒奖其“俾知妇之完贞胜于士之尽忠良，以励—乡一邑之民，以励一国之民，以励后世之民。而风俗以醇，人心以正也。是则孺人之有以启之也”。正门楹联为隆昌县知县题“两世励贞撑耿耿丹心天地鉴，九重褒苦节煌煌宵史姓名香”。可见官府对民间女性贞烈守寡的褒奖。对寡妇再婚，从官府到民间，从舆论到道义都不支持。丈夫新亡，妻子不能马上改嫁。清代、民国时期，四川流行妻子为夫守孝三年之俗，则至少要三年后才能改嫁。传统习俗对巴蜀百姓产生了潜移默化的影响，因此四川有着“好马不配二鞍，好女不嫁二男”的民谚，德阳中江县还流传着一首《寡妇歌》：

世间寡妇你请听，一身打扮要素净。脸上莫擦胭脂粉，免人说你不正经。干儿干女莫要认，干亲最易坏名声。寡妇好比闺中女，不要轻意往外行。走路行端坐要正，不可掉头乱看人。你看人来不打紧，别人把你来看轻。说你守节心不稳，说你是个假正经。所以行为要端正，见了长辈忙起身。坐时莫把脚翘起，不可露出三寸金。无事莫在人前站，切莫

看戏与观灯。

但在中国农业社会中，家中没有丈夫即没有劳动力，孤儿寡母难以维持生存。因此，在民间习俗中，对于寡妇再嫁通常会采取宽容甚至赞许态度。作为流行于民间的川剧艺术，在表达民情风俗、社会意愿方面具有天然优势，因此在川剧中，关于寡妇改嫁题材的剧目数量繁多。其中表达不同阶层古代寡妇再嫁故事的如《司马相如卓文君》《张浪子嫁妈》等，在民间流传久远、家喻户晓。川剧中关于司马相如与卓文君题材的剧本约有数十余种之多，几乎所有的川剧团都演出过这个剧目。仅近年来所见之名家新创剧本就有徐棻、谭愫、张崇林、张勇等人的不同剧作。古往今来的川剧卓文君版本虽然不同，但其主旨都是表达了对司马相如与卓文君爱情婚姻的由衷赞许和祝福。



《张浪子嫁妈》

《张浪子嫁妈》为《药茶计》之一折，川剧常演的娃娃丑剧目。张浪子的母亲张牛氏守寡多年，家境贫寒，想嫁给邻居周伯伯，少年张浪子初不同意，但得知到周家之后每天可以吃饱肚子，便欣然应允。剧中张牛氏想改嫁的缘由很简单：“老身张牛氏，不幸良人亡故，丢下母子二人。……我思来想去，只好另嫁他人，一来替我还清钱账，二来我们

母子也有个依靠。”由此可见，张牛氏改嫁也是迫于生存压力，一要还账，二为了让自己和儿子寻求一个生活依靠。最后母子二人经过一番商议，决定当日就嫁。为了让左邻右舍都知道张牛氏改嫁之事，由张浪子背着母亲，一人敲锣打鼓吹唢呐，热热闹闹将母亲嫁去周家。

从这类剧目在民间的广泛流行可以看出，在四川民风中，社会对寡妇再嫁普遍报以认同态度。同时，再婚的双方也无须讲究繁复的礼仪，只要双方情愿，告知亲朋好友、四方邻里，则可完成婚礼。当然，戏剧表演并不代表真实生活，但剧中人关于改嫁的心态、观众对其再嫁行为的赞同，却真实地表达了社会民众普遍的心理意愿和共同遵循的社情民俗。

第四节 民国年间的婚姻习俗

1840年鸦片战争之后，变法维新思潮开始在中华大地激荡，尽管戊戌变法失败，但是变革维新思潮势不可挡。随着科举制度废除，新学建立， 1911年第一次出现了按照现代立法制度制订的《大清民律草案》，其中对第四编“亲属”对亲属关系的种类和范围、家庭制度、婚姻制度等做了清晰规定。虽然这部“民律”至清王朝灭亡也没有公布实施，但是对1931年颁布的《中华民国民法典》却有着重要的影响。《法典》承续了《大清民律草案》的基础，其中关于家庭婚姻的制度依然是在第四编“亲属”部分当中。

清末民初，随着清朝封建王朝的瓦解，外来文化的冲击，西方思想的进入，中国传统婚礼习俗开始淡化，西方新式婚礼形式开始在中国出现，婚姻仪式和内容呈现出删繁就简的发展趋势。这主要表现在男女婚恋观念、择偶标准和婚礼仪式等的变化。这种变化依然是在城市和知识阶层率先形成风气，地处中国腹地的四川也不例外，在经历了保路运动、辛亥革命洗礼后的四川，社会风气为之大变，加之受到西方婚姻自由的影响，青年学生将传统婚姻视为封建余毒，自由恋爱已为社会普遍接受，这在20世纪初期出现的川剧时装戏中表现得尤为明显。

一、新旧观念的冲突

在封建社会，家庭的门当户对是两家缔结婚姻的重要条件，在清末民初年间，随着科举制度的废除，新兴学校的建立，“自由、平等、博爱、独立、民主、自由”思想的传播，年轻人的择偶标准逐渐打破门当户对的禁锢，年轻人普遍选择了建立在相互了解、自由爱情基础上的自

主婚姻，不再接受没有爱情基础的父母包办婚姻。但是，新旧两种观念并非此起彼伏、自然生长消除，彼此之间的尖锐矛盾无处不在。在当时的川剧时装戏中，父母一方固守传统礼教，青年人为崇高的爱情而与父母发生矛盾，最后导致人生悲剧的故事多有表现，令人唏嘘不已。

留法归来的张作夫任教复旦大学，爱上百乐门舞女刘俐娜，二人不顾门第观念、母亲反对，结婚后自立门户，刘不再做舞女。张作夫不幸患病，刘为了丈夫入院治疗，不得已接受了张母的要求，自动离开张作夫。张母买通小报记者编造刘自杀死亡的消息，张作夫遭受打击神情恍惚，后娶一面貌酷似刘俐娜的女子为妻。刘俐娜到香港重操旧业，当她带着大笔积蓄回到上海寻找张作夫时，发现张已另组家庭，不得已而另寻新的生活。这种变革时期出现的社会现象，在川剧作家刘怀叙编写的时装戏《爱情与礼教》中被演绎得起伏跌宕，愁肠百结，发人深省。

同样是刘怀叙的作品，他在时装戏《哑妇与娇妻》中塑造了代表两种婚姻观念冰容、雪容两姊妹，因不同的婚姻选择而走上迥然有别的生活道路。该剧深刻地反映了变革时期躁动的青年男女因错误理解自由婚姻的真谛，给家庭、社会和自己的人生带来的痛苦和巨大影响。《哑妇与娇妻》是20世纪三四十年代风行全川的剧目，直到五十年代仍在川剧舞台演出，足见其艺术影响力。

剧中黎雪容本与李维根定下娃娃亲，但雪容嫌其家贫，要追求自己的自由婚姻而悔婚：

雪　容：（唱【前腔】）

自观容貌多福相，

为何命运太乖张？

幼小时爸爸把奴来许放，

许与了乡间田舍郎。

家贫人格又粗笨，

怎样与他共榻床？

奴在闺中自思想，

爹妈做事太荒唐。

到如今媒人不敢把门上，

叫奴暗地好着忙。

现在女子大开放，

婚姻自由要主张。

不如自己去探来自己去访，

恋爱一个如意郎。

面对妹妹雪容的无理毁婚，姐姐冰容自愿嫁给贫寒而为人正直的李维根，最终过上了美满富足的生活。而雪容寻求自由恋爱，与纨绔子弟林雨浓结婚，而后因其“既无势力又没有声名”而心生悔意，后又嫁与汤师长，最终遭抛弃而自食苦果。必须指出的是，由于时代观念的限制，刘怀叙作品中具有明显的旧时代的思想痕迹，但是他以数量繁多的川剧作品、鲜活真实的艺术形象、离奇曲折的戏剧故事，描绘出了一个时代的社会群像和民情风貌。

二、婚礼仪式的西化趋势

旧时，中国的传统婚礼过程比较复杂，在经历了接亲、送亲、迎亲等程序之后，再进入男方家堂屋在主婚人、证婚人、父母、亲友的见证之下，举行婚礼最隆重、最核心的拜堂仪式，包括“拜天地”“拜高堂”“夫妻对拜”，然后成为正式夫妻。而到清末民初，简洁、隆重的注重形式感的西式婚礼开始在四川重庆、成都等大城市中流行，传统繁琐的婚嫁俚俗逐渐淡化，而代之以“文明结婚”，成为时尚。但是，由于宗教信仰的差异，这种新式婚礼不同于西方婚礼须在教堂等宗教场所举行，这种新式结婚在当时被称为文明结婚。这种文明结婚如何进行？可参见徐珂编撰的《清稗类钞》：“迎亲之礼，晚近不用者多。光、宣之交，盛行文明结婚，倡于都会商埠，内地亦渐行之。礼堂所备证书（有新郎、新妇、证婚人、介绍人、主婚人姓名），由证婚人宣读，介绍

人（即媒妁）、证婚人、男女宾代表皆有颂词，亦有由主婚人宣读训词，来宾唱文明结婚歌者。”

这种新俗在川剧时装戏里也得到充分表现。在《哑妇与娇妻》第二集第二场中，对林雨浓与雪容的婚礼仪式有浓墨重彩的描述：

（男女宾排列，照常行礼）

礼 生：证婚人致训词。

证婚人：今天是林雨浓先生和黎雪容女士结婚的一天，兄弟忝列证婚人，但是他们是爱情的集合，是自由的，非强迫的，愿你们百年如同今日，要爱彻底，要爱到头，要爱专心，要爱透骨，这就是我的希望。

礼 生：主婚人致词。

黎学圃：今天是小女雪容结婚之日，承各位赐步光临，鄙人非常荣幸。他们的婚姻是自由的，当父母的并无包办等情，我是极端赞成的，但是以后的好歹，我是不负责任的，毕了。

礼 生：新郎演说。

林雨浓：今天承蒙各位来宾赐步指导，雨浓不胜感激，我与雪容的性情 是很相投的，知识是很平等的，实不瞒各位，我本来是有妻的人，因为她与我知识不平等，感情不融洽，思想也冲突，所以曾在法庭当官脱离，并无其他的爱人。至于雪容她也是受过婚姻的痛苦的，我与雪容两人，算是道同志合，才有今天的结合。以后我们的爱情，始终如一，不负各位来宾今天勉励的雅意。

礼 生：请新妇演说。

黎雪容：今天蒙各位来宾光临指导，雪容实甚光荣。我与雨浓的感情，是非常融洽、毫无冲突的。可是我们的结合，先有条约的，既不与人当小，又不与人当大，除我而外，并无其他的爱人，而雪容亦谨遵妇道，决不负诸公今日指导的盛意。

礼 生：请各位盖章。请各位离座上席。

（同下）

由上可见，结婚仪式上有证婚人、主持人、新郎和新娘分别致辞，致辞内容大致相同，表明二人是因相爱而结婚，是自由婚姻，非父母包办婚姻，也不是当妾纳小。证婚人、主婚人还要表示对新人的祝福，新人要感谢来宾。最后，四人盖章，婚姻生效。

尽管举行了如此隆重的婚礼，黎雪容与林雨浓的婚姻也并不持久。崇尚婚姻自由的黎雪容很快又与林雨浓离婚，爱上了有权有势的汤师

长。雪容邀请父亲黎学圃为她与汤师长的证婚人，黎学圃因不看好这门婚姻而未答应，汤师长便请参谋长当证婚人、副官长当司仪、伍旅长当主婚人，自然婚礼也简约了许多。

西式婚礼仪式多流行在城市中经济充裕、受过一定教育的家庭中。而在乡村仍然沿袭传统的拜堂仪式。如川剧时装戏《生死冤家》中，新娘薛雪痕与假扮新郎梅逸松的艳枝行举行的结婚仪式，仍旧采用传统礼俗：

（穿衣，司仪上）

司 仪：花轿打上来。（口传，过场）奏乐。乐止。日吉良辰，男女通方，先行交易，择吉开张，新贵人入礼堂。关关雎鸠，在河之洲。窈窕淑女，君子好逑。新人踩毡，之子于归。新郎不回，有了核桃，无有锤锤，拜天地。瞻彼淇奥，丝竹漪漪。有奇无偶，妹替哥哥。拜高堂。桃之夭夭，其叶蓁蓁。夫妻交拜，宜其家人。夫妻交拜，结婚妹代兄，找个红鸡公。……入洞房。

这是以旧时婚礼仪式为主，程序为：奏乐、新人入堂、踩毡、拜天地、拜高堂、夫妻对拜、入洞房。

三、择偶标准及变化

四川旧时有“开错一代亲，带坏三代根”的民谚，由此可见巴蜀百姓对择偶的重视，择偶标准显得尤为重要。除了对相貌仪表、身体健康有着趋于一致的要求之外，其他择偶标准因时、因人、因地、因家庭背景、文化素养、宗教信仰等因素而各不同。但是，在传统习俗上，对于家庭门第、人品学问、勤劳善良、孝顺持家等也是趋于一致的婚姻选择。

在中国古代，父辈为子女择偶多会选择门当户对的家庭子女，即两个家庭的社会地位、经济状况基本相当。四川有“板板门对板板门，笆笆门对笆笆门”的民谚，即门当户对之意。这种民俗在川剧《柳荫记》中即有体现。祝公远在祝母得知祝英台情属梁山伯后，唱“闻言心火

溅，顿足咬牙关。奴才好大胆，背地许姻缘。马家是宦臣，山伯一穷酸”。在祝公远看来，祝家是书香门第、名望之家，马家是官宦门庭，两家可谓门当户对。而梁山伯家境普通，与祝家门不当户不对，自然不能答应。在四川传统婚俗中，表兄妹结婚是正常现象，谓之“亲上加亲”。类似题材剧目在川剧中十分常见，如《御河桥》讲述的就是柯太傅之女柯宝珠与表兄宣登鳌青梅竹马，最后结为秦晋之好的故事。就足不出户的闺阁女子而言，多会选择有才华、容貌好、人本分的男子，如川剧《夕阳楼》中梅女的择偶标准是“一要选他人品俊，二要选他有才能，三选他爹妈近前行孝顺，四选他年少又老成”，这种传统的择偶标准在民国年间并未发生太大的变化，如《哑妇与娇妻》中的时尚青年雪容，其选择对象要求“第一个条件要人漂亮，第二要他金钱长，第三要他有名望，第四要他体力强。只要这几条够得上，方能许他效鸳鸯”。其择偶标准似乎也没有完全脱离传统婚俗的影响，区别不过是程度上的差异而已。同样是清末民初的青楼女子，徐棻根据传记体小说改编的川剧《都督夫人董竹君》则体现了变革时代新女性的精神风貌。董竹君钟情于四川都督夏之时，但拒绝了他以银子为自己赎身的承诺，自己勇敢地逃出青楼。婚前与之约法三章：一要平等的夫妻关系，二要一夫一妻白首偕老，三要上学读书。董竹君提出的婚约，代表了那一时代新女性的心声，预示着千百年来男女平等的婚姻期盼已迎来初现的曙光。

新中国成立后，颁布的第一部法律即《婚姻法》，这是一部移风易俗、彻底解救中国妇女命运的法律。为配合新《婚姻法》的宣传，中国戏曲包括川剧舞台上涌现了数量众多的相关题材剧目。改革开放以来，以法律形式对中国传统婚俗的一次重大变革即是禁止表亲通婚，也是对千百年来中国普遍存在的表兄妹结亲习俗的彻底改观。纵观中国戏曲舞台，以表兄妹婚姻为题材的剧目数量众多，至此，在新创剧目中此类题材剧目不复再现。

第九章　川剧与民间丧葬习俗

在人类社会漫长的岁月中，生与死的问题一直贯穿于人类社会发展过程的始终，无论古今中外，概莫能外。由此而形成了不同国家、不同民族、不同信仰、不同文化背景族群、不同时代特点的五光十色、奇特诡异的丧葬文化习俗。中国自古以来形成了完整的丧葬礼仪制度，在先秦典籍《仪礼•丧服》《礼记》丧服四制？中已有明确的规范，在后来的两千多年封建社会中，丧葬文化经历了由简到繁、由繁到简的过程。当然，不同区域、不同等级的社会人群，在丧葬事宜方面有各自的习俗，不同阶层人士在置办丧礼时更有繁简差异。但无论如何，传统丧葬习俗都是中国古代传统民俗文化一个独特的构成部分，自然也成为作为社会生活反映的中国戏曲艺术的一朵诡异夺目的奇葩，它蕴藏丰富的民俗文化信息，成为我们今天认识人类社会的一面不可或缺的镜子。简而言之，丧葬是指人死亡之后所产生的与死者相关的行为活动及悼念礼仪规范。以川剧的形式参与或艺术地反映这一人类特殊的行为方式及其文化形式，正是本章探讨的问题。

第一节 巴蜀丧葬习俗与戏曲

丧葬演戏是汉民族一种传统民间习俗，源于民间丧葬祭奠仪式中亲人们本能的恸哭和传统礼乐。根据现有资料，明朝初期丧葬活动中出现成熟的戏曲演出。明末清初至今，在丧葬礼仪过程中演戏，是我国汉民族地区一种普遍存在的民俗事像。其主要内容有歌颂逝者的优良品德、人生业绩，表达人们对死者的感情，同时也具有教育后人、警戒不良的作用，以及驱邪祛疫、超荐亡人的宗教寓意等一系列民俗文化功效。除此之外，尤其重要的是，丧葬礼仪过程中的戏曲演出还具备了娱神娱人重要功能。

四川地域辽阔，人口众多，由于历史的因素以及清代初期“湖广填四川”的大移民，形成了以移民为主体的人口特征。在来自全国各地的移民群体中，又以湖南、湖北、广东、福建、江西和陕西、山西的人口数量最多，他们从全国带来了各地的生产劳动技术、生活方式，也带来各地的风土习俗和不同方式的娱乐技艺。比如阆中的皮影、仪陇的大木偶，一些地方小调小戏，又如巴渝地区从清代、民国延续至今的“打围鼓”习俗，也是由移民带入四川的。由于打围鼓这一项民间十分普及的戏曲娱乐习俗在巴山蜀水流传日久，民间出现了许多玩友高手，他们的“精研”实践，丰富了川剧高腔曲牌及演唱技艺，推动了川剧高腔“帮打唱”戏剧音乐结构形式的完善和发展。戏曲与殡葬习俗水乳交融地融为一体，主要有两条路径，一是源于自古以来遍布于巴山蜀水的民间祭祀中演出的形式不同的戏剧，如各地称谓不一的傩戏、端公戏、阳戏、爨坛戏等；二是通过打围鼓这一川剧在民间的普及形式而实现的。关于第一点将在第十章主要论述，这里重点讲述民间打围鼓与民间祭奠亡灵的习俗关系。

第二节 打围鼓与川剧坐唱

探寻这种打围鼓与川剧、坐唱的民间习俗演进史，可以追溯到明末清初时期盛行的在余姚腔、弋阳腔基础上衍化而成的青阳腔。当安徽的青阳腔逐渐取代了弋阳腔之后，便很快传播开去，流行于安徽、江西、湖南、湖北等地，也把打围鼓、唱坐场的习俗带至湖南湘西，之后又随着“湖广填四川”的移民，使打围鼓、坐唱的习俗在四川得以普及。明清以来，江西、安徽、湖南、湖北、四川及云南、贵州各省都有关于打围鼓的记载。考察其传播的区域，皆与弋阳腔、青阳腔的流传相关联，也是高腔目连戏盛行的区域。安徽青阳腔、岳西高腔、湖南辰河高腔、四川川剧、云南滇剧传播区域都有打围鼓习俗，名亦相同。在安徽至今流传着道光年间五童生赴考途中打围鼓，后来皆考中生员，终成大器之佳话。2018年10月，笔者到安徽南陵县考察那里古老的青阳腔目连戏演出，同时也观看了当地老乡表演的打围鼓，至今保留着典型的高腔一唱众和的演唱形式。

打围鼓也是湖南辰河高腔的一种重要的存在形式，是清代以来当地士农工商、城乡居民十分喜爱的娱乐方式，久而久之蔚然成俗。打围鼓与红白喜事联系起来，在清代中期已有记载。乾隆五十四年（1789）《黔阳县志》记载，辰州地区“丧家每夜群聚而讴，鼓歌弦唱，彻夜不休，谓之闹丧……而所讴并非挽歌，大抵皆院本杂剧，施之吉席者”。这里记载了办丧事与打围鼓的关系，这种习俗一直流传至今。辰河高腔历史上主要流行于湖南湘西与四川下川东涪陵地区，辰河戏班在清代中后期至20世纪50年代常在四川流动演出，与川剧高腔多有共性，且两地都有打围鼓民俗。总之，安徽、湖南、湖北都是历史上高腔目连戏的流行区域，彼此间的联系和戏曲传播的流向十分清晰。

无独有偶，在四川广大城乡，也沿袭了这种办丧事打围鼓的习俗。这一习俗起于何时、源于何处尚有待考察，但根据清代移民的史实来推测，大约不会早于清代，至今此种风气仍在蜀中盛行。 1985年，四川省川剧学校老艺人梅春林逝世，连续三夜摆设围鼓堂，其亲朋好友、徒子徒孙纷纷前往唱川戏，热闹非凡。笔者也曾亲临观看。2000年川剧名家竞华去世时，其关门弟子、梅花大奖获得者沈铁梅，便在老师灵堂前与打围鼓的玩友们一起坐唱，表达感激缅怀之情。进入21世纪，这种打围鼓的业余川剧活动在四川城乡仍然薪火相传，生生不息，每逢年节假日，许多乡镇均有川剧玩友坐唱活动。



打丧火

一、打围鼓与玩友

打围鼓是川剧一种传统的坐唱形式，一般在院坝或茶馆举行。上了年纪的川剧戏迷中有很大一部分都会打围鼓。宣统二年（1910）傅崇矩著《成都通览》记载：“板凳戏，唱而不出脚，鼓锣均备，坐以唱说者

也，一名围鼓。”



打围鼓

围鼓同时也是业余川剧爱好者的一种组织形式，对于一些长期活动且具有相当专业演奏水准，并可以承担一些婚丧嫁娶的演奏活动的围鼓组织，俗称“围鼓班子”。打围鼓又叫“唱围鼓”，也有称“唱玩友”，在不同的地方叫“摆围鼓”“板凳戏”。在川北民间，受木偶戏班子搭棚演戏的影响，也叫“坐篷鼓”，都是民间约定俗成的说法。一般来说，一个围鼓班子中打围鼓的人员基本固定，唱围鼓的则不然，既可以是长期参与活动的爱好者，也可以是一些专业演员或者其他初学者、爱好者，四川俗称“唱玩友”。

所谓玩友，意同京剧的票友，指长期从事业余坐唱且具有一定水准的川剧爱好者。他们通常有固定的群体，定期“会哨”进行演奏演唱，六

七人围坐一起自打自唱，不用舞台、化妆和服装，自娱自乐。与专业川剧班社的演奏相同，玩友各自坐在座位上，操作板鼓、堂鼓、马锣、钹、唢呐等乐器。打围鼓活动中的打板鼓者是总指挥，其他各方乐器按照打板鼓者手势、鼓签、鼓点的指挥共同演奏。这种演奏以执板鼓者为中心，各方操作者共同演奏成套川剧高腔曲牌或一折戏，因而也需要比较专业的技术技巧。

已故川剧名家蓝光临先生，曾详细介绍过20世纪30年代其祖父出资在四川省广安县井溪乡老家创办的围鼓班子，称之为“一堂玩友”：

司鼓：蓝光玉（兼学须生）

大锣：蓝仲泉（兼学二花脸）

大钵：吴铭中（兼学老旦）

堂鼓：胡岑山（兼学大面）

马锣：游长功（兼学小丑、摇旦）

吹哥：陈老严 李老幺（兼学正生）

旦行：曾佳瑞（兼学花旦唱二戏）

由此可以看到，一个自打自唱的围鼓班子，也需要生旦净末丑五行齐全。为了创办这个玩友班子，专门聘请了一位人称魏老板的教师。这位魏老板来自当地的木偶戏班。当年四川的木偶、皮影戏班主要是唱川剧剧目，多种声腔兼具。戏班的乐师一人兼数职，这位先生更是吹打扯唱讲、生旦净末丑门门俱全，堪称多功能艺术家。教习玩友的主要课程也是由浅入深，循序渐进：

第一节课学打锣鼓曲子《一封书》。其音韵舒徐缓和，从容雅致。这开场锣鼓是由雅乐始入戏文的。

第二节课练习“三吹三打”。唢呐吹曲、二鼓镇韵、大锣助兴。这是开戏前，招引观众的常用牌子。

第三节课为“打鼍”，亦名“打砣”。俗语：打砣打砣，加花锣钵。堂鼓发眼，群敲马锣。花花锣鼓，精心组合。喜庆热闹，故擂打砣！

这打砣锣鼓是专亮堂鼓、锣钵熟练技能的展示。只晓得皮毛的人，根本不敢去演奏打砣。

由此可见川剧玩友锣鼓的排场和讲究，其中介绍了堂鼓、唢呐、二鼓、大锣的功能，“三吹三打”是为了招徕观众，打鼍十分热闹，专门展示堂鼓、锣钹的技艺，有相当专业程度的玩友才能打鼍。他们活动场地在当地的禹王宫。在长达几年的教学传艺过程中，魏老板时而还要回家乡去操办红白喜事，可见当时民间举办丧事也是要打围鼓的。经他传授演唱的剧目有高腔戏《渡蓝关》《惊艳摘梅》《比干挖心》等，皮黄剧目有《打宗》《马房》《斩黄袍》《南阳关》等，还有《长生殿》《絮阁藏梅》《游园惊变》《马嵬坡》《哭太真》和《明皇惊梦》等唐玄宗与杨玉环系列对子戏。由此可以看到，旧时四川最底层乡间川剧围鼓班子人员基本构成情况，他们学习的内容以及活动方式、演奏场所等，同时也具有较高的专业艺术水准。

除了遍布城乡、校园、军营及各行各业的围鼓班子外，还有一些知名的玩友班子，如20世纪三四十年代自流井的黄氏弟兄的玩友班子，他们不仅是自娱自乐，同时也精研川剧锣鼓曲牌，创新锣鼓曲牌，为川剧高腔锣鼓套打创造了许多精妙动听、适宜演员演唱的曲牌。由于众多川剧班社和玩友的共同精研实践，推动了川剧高腔“帮打唱”音乐形式的发展，形成了业界公认的川剧资阳河艺术特色。

围鼓班子对于川剧的普及和人才培养功不可没。如重庆市川剧院鼓师黄一良，就是出自黄氏弟兄家族。除了器乐操作以外，川剧不少以唱功著名的演员如天籁等，都是以玩友身份下海，然后粉墨登场，成为一代名家。

二、打围鼓与打丧火

“打丧火”是四川民间祭祀亡灵的重要活动。据民俗学家考证，打丧火原本意思是，四川乡间一般发丧出殡都在清晨天未亮之时，民间传说，黄泉路上要早行，以免奈何桥上拥挤，掉入河中。因为天黑，需要点着火把照明看路，这个行为俗称“丧火”。后来引申为妇女在夫家非正

常死亡后，娘家人为其不平，到婆家打闹不休的行为，本地人称打丧火。这种习俗，在旧时目连戏演出中，就有表现，谓之“打上台”。也有的民间解释为冬天天气寒冷，通常灵棚中要生火塘取暖，围鼓班子围坐火塘周围，俗称打丧火。

不知起于何时，打围鼓成为四川民众家庭祭奠亡灵中一个重要的祭祀程序。打丧火与打围鼓合二为一，民间逐渐将在丧礼上打围鼓称为打丧火。

清同治六年刻本《巴县志》四卷载：“丧礼，……近并有演剧、聚赌恶习，当所禁止者。”

民国九年刻本《绵竹县志》记载：“出殡家奠之夕，至有演唱戏曲，尤恶俗之可革者。”

民国十年刻本《合川县志》八十三卷载：“丧礼，未葬前夕，招僧道焚化楮钱，曰烧更纸。金鼓喧天，坐唱戏剧，曰打围鼓。”

民国十七年铅印本《涪陵县续修涪州志》曰：“丧柩未出，无论筮日，远近亲友，率赴丧家赌博，谓为热闹。甚至延票友坐唱，谓打围鼓，近于演戏，于居丧尤不伦类。盖侈靡相沿，礼之失久矣！是所望于有训俗之责者。”

由此可知，巴蜀之地这种丧礼习俗由来已久。至今，四川丧俗中，从去世当日计算，亡人停放三天再出殡。这三天中，丧家要搭建祭棚灵堂，规模、规格大小，视丧家家境贫富而定。堂前摆放祭祀物品，亲朋好友赠送祭礼。同时延请玩友班子为逝者打围鼓（打丧火）送行，通常是连续三天夜晚举行川剧清唱，一般是在晚上7—10点之间。



在灵堂摆围鼓，为逝者演唱

丧家为祭奠、哀悼、告慰已故亲人，请戏班来灵堂或置放棺木之处唱戏，又称“丧葬戏”。从前，富者请大戏班子到家唱戏，贫者请玩友演唱。一般来说，聘请打丧火的围鼓班子价格较低，自愿前来演唱的玩友则不须付费。川剧打丧火必唱的剧目有《哭皇天》《活捉王魁》《昭君出塞》《三祭江》等，以及一些与吊孝、哭灵、寄托哀思的剧目相关，如《诸葛亮吊孝》《刘备祭灵》等，以表达悲凉、伤感、哀婉或者追诉逝者生前往事，表达景仰、缅怀之情。对于老人去世，民间的丧葬礼仪极富人情味。在传统的天人合一观念的影响下，老百姓对年高逝者往往抱有一种祝福的心态，祝愿他走完了人生历程，顺利归天。因此在举办丧礼的心态上也不同于其他亡者。传统习俗称为“白喜事”，因此在丧礼仪式中也可以演奏、演唱一些喜庆的乐曲。



在灵堂摆围鼓，为逝者演唱

但凡川剧界人士去世，必然为其唱三天围鼓，这一习俗由来已久。据成都市川剧院九旬高龄的名丑李笑非先生介绍，20世纪30年代，政府实施戒烟令，为整肃社会风气，要抓一个既有社会影响力又“惹得起”的人来开杀戒，以示政府戒烟的决心。旧时川剧艺人中吸食鸦片者较多，川剧名家天籁先生不幸成了当局的目标，准备将天籁作为抗拒戒烟的典型予以枪毙。因为他仅仅是一个声誉卓著的川剧艺人，没有后台。天籁得知这一消息后受惊吓而疯颠，虽然逃脱了被枪毙的结局，但是遭受致命打击后再也不能上台演戏了。他年老多病，已无人聘请，贫病交加之际，由川剧艺人自己组织的进步川剧社伸出援手，请他到永乐大戏院唱戏，解决了他一家人的生活困难。不久，天籁先生含恨去世，灵堂设在永乐大戏院。同行们都知道天籁的不幸遭遇，甚为同情，因此把丧事办得很热闹。三天停殡期间，全市川剧艺人和喜欢他的观众都来到剧场为之吊丧，为他上香、唱围鼓。大街上夹道相迎，观众排成了“火巷子”，轰动成都。近年来，川剧表演艺术家王世泽、蓝光临去世后，其家人和弟子都为之举办了隆重的祭礼，川剧界朋友、弟子高足陈智林、肖德美、王超等纷纷到灵堂为之唱围鼓，以表达对老师的崇敬和哀悼之情。

三、打丧火演唱剧目解析

四川打丧火经常演唱的剧目有《哭皇天》《三祭江》《昭君出塞》《哭桃园》《北海祭祖》《诸葛亮吊孝》《刘备哭灵》《哭长城》《宝玉哭灵》《刘禅哭庙》，等等。这些剧目，不少是川剧名戏，如仅从剧名来看，就可知这些剧目多是表达在祭奠先祖、缅怀亡故时的悲伤情感，非常适宜在祭礼中演唱，以寄托哀思。《诸葛亮吊孝》讲的是三国故事。东吴大将周瑜死后，为联吴抗曹之大计，诸葛亮过江到吴营祭奠周瑜。东吴大将因其曾三气周瑜，欲害之。后见诸葛亮言辞沉痛，情真意切，历数周瑜丰功伟业，乃以礼相待，两国交好。《哭桃园》是一出关于蜀汉大将张飞的大悲剧。得知关羽麦城遇害，张飞痛哭不已，下令部属范疆、张达三日内造就三千白盔白甲为关羽吊孝，逾期者斩。范、张难以完成，又惧怕张飞降罪，竟于夜晚将熟睡中的张飞刺杀。《昭君出塞》是旦角唱功戏，也是大家熟知的满怀哀怨的伤情故事。王昭君被汉元帝送往西域和亲，一路忧伤，触景伤情，以弹琵琶抒发思乡念国之情。《北海祭祖》是老生唱功戏，大幕戏《绣襦记》之一折，说的是郑北海在曲江杖毙儿子郑元和之后，饱受夫人责备。清明节夫妻二人来到家庙祭祖，勾起思子之情，倍感伤怀。忽报儿子高中状元，喜出望外。



《三祭江》

川剧折子戏《三祭江》是三国戏中有代表性的经典剧目之一。刘备夫人、东吴郡主孙尚香得知刘备为关羽、张飞报仇，率兵伐吴遭遇惨败、白帝城驾崩，痛苦不已。她身穿白衣白裙，头戴白花前往江边祭奠，在痛陈刘、关、张三兄弟之功业伟绩后，投江自尽，随夫君而去。《三祭江》是一出十分感人的旦角唱功戏，在哭祭刘、关、张三兄弟时，唱腔分别用胡琴【二黄阴调】、弹戏【苦平】调和高腔演唱。剧情所展示的是一场典型的祭奠活动，戏中较为完整地体现了当时的祭祀习俗。孙尚香上台后，先是哭灵，再吩咐备齐祭礼，摆开灵台。祭官分别站在灵堂两边，开始举行主祭仪式：

祭礼官：内外肃静，执事者各执其事。言者息声，行者止步。打动祭祀鼓，敲动祭祀锣。大乐已启，祭乐长吹。设了昭烈王灵位，有请郡主。主祭人进位。踹毡，整冠，圆礼，束带，掸尘，跪，叩首，再叩首，三叩首。起，退位，请郡主举哀。

孙尚香：高烧黄烛燃信香，烟雾渺渺上天堂。玉液琼浆来祭奠，夫啊！魂兮归来话衷肠。

……

祭礼官：设了荆襄王灵位，主祭者进位。叩首，再叩首，三叩首，退位，请郡主举哀！

孙尚香：正是：桃园结义刘关张，誓同生死永不忘，空设琼浆来祭奠，二叔！不见忠魂在何方。

……

祭礼官：设了阆中王灵位，主祭者进位。一叩首，再叩首，三叩首，退 位，请郡主举哀！

孙尚香：不用尔等伺候，各自退下。

正是：三国纷争战未休，龙争虎斗为荆州，可惜英雄不永寿。

三叔！江水悲啼白云愁！……

戏曲表演固然不可作为考据历史的真实依据，但从以上戏剧场面所展示的祭祀礼仪中，我们大致可以看到三国时代蜀国皇家宫廷的祭祀习俗。这是一出典型的唱功戏，从艺术欣赏的角度来看，《三祭江》中孙尚香在祭奠时的唱腔处理上，充分运用了川剧的多声腔的优势，分别以胡琴【二黄阴调】【西皮】、弹戏【苦平】调和高腔来表达对丈夫的爱恋不舍、对二叔关羽的敬仰缅怀以及对三叔张飞的感慨赞扬。由于历代表演艺术家的精雕细琢，该剧成为川剧唱功戏中的经典代表剧目。

第三节 殡葬、哭丧习俗在川剧中的艺术展现

殡葬文化是中华传统文化中一个有机组成部分，也是中华民族世代沿袭、约定俗成的对亡者安葬的一种集体意识和群体行为方式。川剧是在巴蜀土壤中扎根繁衍兴盛的地方剧种，四川风土人情、民俗事像入戏是必然选择，四川人生养死葬、婚丧嫁娶也是川剧尤其是灯戏剧目表达的主要题材，其中自然也包括风情各异的丧葬礼仪习俗。所谓丧葬礼仪就是指安葬、悼念死者的一系列礼仪活动。谚语道“十里不同风，百里不通俗”。即便是在汉民族为主的巴蜀各地，不同区域人群的风俗习惯往往会有较大差异，悼念、安葬死者的方式习俗亦各有遵循。长期以来，四川汉族民俗对亡者实行土葬，因此在川剧传统戏中，关于表现殡葬习俗的剧目繁多，形式各样，如《双生墓》《打红台》《野鹤滩》《易胆大》等，不胜枚举，其中对于民间殡葬习俗往往有十分生动鲜活的展现。



《太后改嫁》

一、戏台上的民间殡葬礼仪

旧时四川乡间家中有人亡故，是即刻下葬或是停放祭祀几日再行葬礼，各地有不同的讲究。有的老者去世，可停放家中，也有的寄放在祠堂或庙宇中，待家人从外地赶回家中祭拜之后，再行葬礼。这些习俗在川剧中表现得十分生动。如传统戏《双生墓》，讲述书生张玉林外出游学，家中妻子遭奸人唐贵暗算，家破人亡，最终由包公勘案昭雪的故事。张玉林妻为免遭唐贵欺凌而自缢身亡，张玉林赶回家中为妻举办葬礼。剧中第四场戏完整地表现了为亡人装殓、请阴阳开路、看坟地、挖金井下葬的全部过程：

张玉林：请你们哪位有儿媳的，与我娘子装殓一下。

邻居甲：小事。我媳妇来了，老婆子快跟媳妇进去装尸。张老爷，我要问你一句话，这一副丧，寄不寄殡？

张玉林：寄殡还要查期，依我之见即可掩埋，也免择期。

邻居乙：此话说得不错，就是要请个先生开个路。

张玉林：那是自然。你们帮忙去请一个先生来。

邻居甲：我们那里有一个先生，叫骆活萨。一是导师，二是阴阳，请他来把路一开，就给你看地，一将两就。

张玉林：费你的心，就去请。

……

（骆活萨上）

骆活萨：这坟地有好远？

张玉林：一共三里之遥。

骆活萨：那就很容易。快把香蜡点起，我与亡人开路。

（唱）人生好比一捆柴，倒在尘埃不起来。

三天不吃阳间饭，四天请上望乡台。……

好，法事已做完，你们快把这丧抬起走。前面去些人挖金 井，我来看坟地。抬起走。（连场）

邻居甲：走拢了。

骆活萨：放下，我来看地。对了，就在这里挖金井。……好，金井挖起了，下葬。

……

张玉林：各位不必多谈闲话，即速掩土，先生与各位邻朋费心，请在我家用膳。

（众同下）

这里表现的是一位死于非命的妇女，丈夫为之即行举办最简捷葬礼的过程。如果要停尸几日，须测算吉日，谓之择期。因为还有要事缠身，丈夫省略了这个程序，于是请来阴阳先生骆活萨为亡人“开路、择坟地”。“开路”即是启棺时的祭祀法事，为之烧香祈祷、念咒语、燃放鞭炮，为亡者送行。据说，丧葬仪式上燃放鞭炮，一是为了通知地下的鬼神开门迎接亡灵上路，二是驱散秽气，保佑未亡人。当然，戏曲是虚拟、写意的艺术，这里所表现的仅是主要的情节过程。

二、发丧与哭丧的喜剧表演

在川剧数以千计的剧目中，表现灵堂祭奠、哭丧的剧目数量繁多，不同的故事、不同的人物形象，在同一情景中表现的习俗和表达的方式也会因人而异，千奇百怪，给观众带来不同的感受。在川剧《易胆大》中，将一场四川民间发丧、哭丧的悲剧演化为一场大笑大闹的喜剧，有“巴蜀鬼才”之称的魏明伦为我们带来了不一样的巴蜀灵堂哭丧习俗展示。

且看川剧《易胆大•三闹灵堂》中的表演。易胆大为了解救戏班名旦花想容并给师弟报仇，与龙门镇上一霸麻五爷号称麻大胆打赌，半夜到舍身崖摘取牡丹，谁输了谁下跪。麻大胆怕被算计掉下山崖，为了躲避下跪磕头之耻，便装死报丧——将草纸贴在自家大门上，表示家里死人了。四川民间有“人死仇散”之说，只要人死了，之前所有的矛盾便不再追究。为了掩人耳目，麻家摆设了灵堂。麻五娘回家，误以为丈夫麻大胆已经死了，伤心地嚎起丧来。哭道：

“老幺，你莫劝我。为嫂与你五哥夫妻情重，咋个不伤心啊。”“我的呀，我的……我的镜子、烟竿呢？”当她拿到镜子、烟竿后，左照右

看自顾自怜：“唉，我在二里坳打麻将熬了个穿夜（通宵），不晓得瘦成啥子样儿了？”然后她一边吸烟一边嚎丧：“我这样年轻这样美，空房守寡去靠谁？夫妻本是同林鸟，大限来时各自飞！”

这时，由易胆大假扮的刘媒婆假借悼念之名，来到灵堂探看麻大胆是否真的死了，同时挑唆麻五娘改嫁骆善人。麻五娘上当受骗，动了改嫁的念头。躺在停尸板上装死的麻大胆，听到麻五娘在自己的灵堂之上就想改嫁之事，十分愤怒，但又不得不装死。麻五爷实在不能忍受麻五娘立马就想嫁给骆善人之行为，起身指责她，麻五娘却误认为五爷惊尸了，竟然失手打死了五爷。这下弄假成真，剧情再次发生逆转。最后，戏班名旦花想容终究没有逃出骆善人之手。她为了解救戏班，保持自己的清白之身，结束了自己的生命。该剧虽然是一出大悲剧，但麻五娘哭丧的表演却真切鲜活，乡土味儿十足，让观众捧腹大笑。

模仿民间送葬的表演在川剧中更是丰富多彩，既有生活化的悲剧再现，也有喜剧化的夸张展示。如川剧传统剧目《打红台》，是一个取材于《聊斋异志•庚娘》但又彻底四川化了的剧目。该剧是川剧界少有的以反面人物为主角的戏，刻画了一个笑里藏刀的杀人魔头、浑水袍哥肖方的典型形象。故事梗概为：清明节，惯匪肖方携强占妻子翠娘为父母上坟扫墓，恰逢书生金大用夫妻也来上坟，肖方见金妻庚娘貌美，顿生恶念，设计与金结拜为兄弟。后假言送金大用夫妇回归江南。船至无情渡口，肖举刀谋夫夺妻，推金大用及翠娘堕江。庚娘不从，缢于舱内。肖方心神不宁，令喽啰上岸为庚娘购买一副棺木下葬。适逢官兵进剿红台山，肖惊慌逃走。昌平王救下庚娘收为义女。后肖方被庚娘指认遭斩决。该剧中出现了众人为庚娘抬棺出殡的场面，喽啰们身穿孝服、手拿哭丧棒边走边哭，模仿四川民间出殡的哭丧队伍，颇有戏剧性。

第四节 幽冥世界的行为想象

“回煞”是中国人传统丧葬礼仪中一种特殊的信仰。它主要依托于人们对亡故亲人不舍的心理，臆想死者去世后，七日之夜还将回家与亲人作最后告别的心理期冀，从而产生了回煞习俗。回煞又称“回魂”“回殃”，指的是人死七日后灵魂回家的行为。这一习俗“萌芽于先秦，发展于两汉，成熟于汉末魏晋之际，兴盛于隋唐及其后”。是汉民族地区普遍存在的一种民俗信仰。民间相传，人死后七日子时，鬼卒将护送逝者魂魄回家，亲人在睡梦中可以见到逝者，故家人要在家中摆放供品食物，供亡人及鬼卒食用。四川民间传说鬼魂回家时可以听到沙沙的脚步声，这时家人万不可说话，不然它听到后就会留恋不肯离去，无法转世。为了验证亲人的鬼魂是否回家，四川民间有在房内地上撒灰验证足迹的习俗。

对于这一习俗，历来有学者予以驳斥。崇祯二年，大戏曲家李渔也曾作《回煞辨》一文，痛斥回煞之谬论。清代大学者纪晓岚曾在其《阅微草堂笔记•滦阳消夏录》中，记载了一则两个盗贼先后装扮成回煞鬼魂到亡者家中行窃，反而自己被吓晕、捉拿移送官府的故事。也是对这一荒谬习俗的嘲讽。

但是，在民间戏曲舞台上鬼魂回煞的表演却屡见不鲜。经过川剧人的想象，这一习俗在川剧中形象地保存下来。在川剧目连戏里有《刘氏回煞》一折，不但剧本故事完整，而且有啃蜡烛、啃碗的绝活表演，是搬目连时之必演剧目。刘氏在家大开五荤，杀猪宰羊，黄谷面路，逼迫众佛婆开荤，恶行激怒鬼神，被拿鬼活捉至阴曹地府。“头七”之夜，儿子目连在堂前为母亲守灵，渐渐睡去。这时鬼差押解刘氏回煞，欲从正

门进屋，受到门神阻拦。她只好在鬼差的帮助下，“掀动孽风，揭开三片阳瓦，自房顶而降”。因为在律法森严的神鬼世界中，门神属于正神，自然是秉公执法，不会受贿通融的。刘氏饥渴难忍，抓吃桌上贡品，然后竟然将点燃的蜡烛一口一口吃下。相传川剧艺人曹湘石在《刘氏回煞》的表演中独有绝技。刘氏在吃完供品之后仍然感到饥饿，她竟然将瓷碗一并啃食下肚，令人惊异。总之，这样的绝活表演带有一定的自残性质，但是也能吸引观众。

四川灯戏《刘氏回煞》的剧本及其表演就更为夸张，它不似川剧般渲染其阴森恐怖的气氛，而是以形式活泼、对话机趣，充满着浓郁的乡土气息来取悦观众。已变鬼七天的刘氏在二鬼差的押解下回煞，由于她七日来粒米未进，一路上不禁想到“我当初不见油荤不开饭，变了鬼没得东西把肚皮填，只饿得脚也 来手也软，恨不得我家堂屋在眼前，供桌上吃的喝的都摆满，荤吃素摆由我拈”。终于来到家门前，不料两个鬼差也觊觎着家中的供品，对刘氏进行刁难：“鸡鸭鱼肉该我们，白菜豆腐归你吃。”刘氏无奈，只好屈从。然而祸不单行，由鬼卒扮成的门神又把大门堵住，扬鞭舞剑，要她“有个表示”。刘氏开始没把门神放在眼里：“你两个又何必神气活现，论底细只值二纹钱。买回来贴门上看家护院，老娘我回家来还不靠边。”两个贪婪的假门神当然不会通融。刘氏见硬来不行，马上改换说辞：“刚才我是在把坛子涮，你两个肚子里头撑得船。”答应这顿饭大家“打平伙”，三人总算达成妥协。谁知堂屋门口的吞口马氏也不让她进屋，对她大兴问罪之词。不敬神、不信仙的刘氏对马氏反唇相讥，巧言答辩，终于软硬兼施，“鬼不要脸吓退神仙”。最终刘氏回家吃完了桌上的供品，包括燃着的蜡烛。

灯戏《回煞》中的刘氏形象一改川剧刘氏那种或凄苦万状或凶神恶煞的面貌，而是在一种无可奈何的状况下施展着她的机智和巧言善辩的才能，顽强地表现着自己敢于与神鬼对抗的信念，只要能进屋吃到供品，填饱肚子，一切礼义廉耻均可置于不顾，带有一种明显的世俗化特征。

该剧中解决矛盾的方式也是以农民的智慧和是非准则为依据的。第一次，刘氏得理不饶鬼，进了大门；第二次，刘氏自愿低头，马氏退让；第三次，刘氏和鬼差分食供品，皆大欢喜。她履行诺言，只吃豆腐，但由于饥饿难忍，最后连蜡烛和饭碗也一并吃下肚去。这似乎是对胜利者的一点小惩罚，也是对其恶行的一种恶作剧似的报复。“谁叫她先前人在福中不知福，糟蹋五谷粮食，变了鬼只能当饿鬼”，鬼卒的话说出了刘氏受惩罚的缘由，既是对刘氏的批判，又是对观众的告诫：抛洒粮食，该当此罪。对于农民观众来讲，《刘氏回煞》一剧中各角色所讲的种种道理都是可以接受的。剧情的走向也不受生活逻辑的约束，而完全是按照观众所希望的结局向前发展。但川北灯戏中的门神和吞口却大多充满着人情世故，他们既有贪心的一面，又有善良的一面，更有着人类的共同弱点——对不要脸的人无可奈何。因而，这些神与鬼也就全然失去了昔日的辉煌和狰狞，而带上了市井习气，成为被刘氏四娘嘲笑戏弄的对象。这种独特而怪诞的民间艺术，也就自然成为了供观众一笑的喜乐神。人神共娱，在此得到充分体现。

总而言之，川剧是川人生活的艺术反映，丧俗作为人生礼仪一个不可分割的组成部分，也是川剧表现的必然内容。随着社会的发展，世俗的丧葬习俗发生了很大的变化，那些沉淀于川剧剧目中的丧葬习俗表现，为我们提供了一条认识巴蜀传统风土习俗的艺术通道。

第十章　木偶戏与民间祭祀习俗

木偶戏在我国出现较早，木偶学界普遍的观点认为，源于汉，兴于唐，宋代比较盛行。那么木偶戏是何时出现在四川呢《确切记载有》太平广记《华阳李尉》：“唐天宝后，有张者为剑南节度使。……遣蜀之众工绝巧者，极其妙思，作一铺木人，音声关戾在内，丝竹皆备，令百姓士庶，恣观三日。”这个记载说明，四川在唐代中叶已经出现了木偶的表演，可见四川木偶戏悠久的历史。从唐代以来直到明清、民国年间，四川无论是在大中城市还是广袤山乡，一直是木偶戏的流行地。

在清代中期川剧形成之后，对木偶戏形成较大影响和冲击，主要体现在两方面。一是有利于木偶戏发展的良好影响。由于川剧具有五种声腔，剧目繁多，直接影响了四川的木偶戏、皮影戏的发展。木偶戏借鉴川剧剧目，学习川剧的声腔音乐，极大地丰富了木偶戏的剧目来源、表演技艺和音乐形式。二是川剧对木偶戏的冲击。由于川剧的繁荣发展，大中城市、水陆码头逐渐成为川剧的一统天下，大多数木偶戏班不得不向交通不便、经济贫困、文化生活相对贫乏的山区转移，广大乡村仍然是木偶戏固守的活动范围。由于四川交通发展的滞后，直至晚清、民国年间，木偶戏一直活跃于城乡山村。即便是在成都、重庆这样的大城市中，木偶戏依然占据着一席之地。在川北、川东、川南广大区域，除了县城或大一点的乡镇之外，乡村农民的戏剧活动均以木偶、皮影戏为主。在大巴山老红军的回忆录中有这样的记载：1935年，川陕苏区的红四方面军开始长征，打下了中坝（现江油市），当地的戏班为红军演

出川戏，大家看得兴高采烈。因为许多来自大巴山区的红军战士是第一次看“人大戏”，以往只看过“木脑壳”，由此足见当年“木脑壳”在川北地区的影响。“木脑壳”是那一时期四川民众对木偶戏的普遍称谓，在成都地区又称“木肘肘”。相对于木偶戏，又将川剧称之为“人大戏”。这是因为川剧是人演的，从形态上看比木偶更大一些。



[清]傅崇矩著《成都通览》之观“木肘肘”

第一节 四川传统木偶戏的类型及特点

四川木偶戏历史悠久，品种齐全，包括“杖头”“提线”和“布袋”等形式，传说中的药发傀儡，在川剧目连戏中也有所保存。

一、形制多样的杖头木偶

四川的杖头木偶主要分为大、中、小三类，最具艺术特色和影响力的当属川北大木偶。

川北大木偶 四川仪陇县的大木偶以今川北仪陇县的木偶为代表，偶身高约1.5米左右，面部造型生动，躯干比例匀称，以视觉上的逼真感为特色。早年的木质偶人重量约10斤（现改用环氧树脂等新型材料制作），身高体阔，仅靠演员一只手的力量难以支撑。因此，大木偶演员腰间捆一腰带，腹前有一布袋，木偶的命棍插于布袋之中作为支撑点，这样便于固定木偶，减轻演员手上的用力。





川北大木偶

川北大木偶早年流行于川北的岳池、广安、仪陇一带，至今已有三百多年历史。据吴映学《川北大木偶艺术》一书介绍，仪陇大木偶是清初“湖广填四川”大移民时，由一家杨姓人家带入四川仪陇二龙乡。在四川相传数代后，最后的两代传人是杨三合、杨义云父子。至民国初期，被营山县小乔乡一个叫候关之的袍哥大爷买了下来。据李家班第四代传

人李泗元介绍，他爷爷李约之原来是川剧班子的琴师，既可以演川剧、灯戏，也会跳坛。他先后在杨家班、候家班拉胡琴、演木偶戏，是一位多面手。1914年，侯家班无力继续经营这个木偶班，李约之以半送半买的方式将木偶班买了下来，创建了李氏福祥班。清代后期，四川南充仪陇、营山、蓬溪、岳池、武胜、广安一带，大木偶戏班很多，著名班子有大圣班、桂林班、云龙班等，著名艺人有邓金山、邓义亭等，后来逐渐消失了。由于李家有演川剧“人大戏”的基础，善于经营，演出剧目多，所以在众多木偶戏班中逐渐出头，传至当今。

川北大木偶操作方式特殊，相对于完全靠双手支撑木偶的中、小木偶表演，操作更方便，为演员提供了灵活表演的余地。因此，川北大木偶创造了许多精彩的技艺和高难度的技巧。以大木偶目连戏为例，在目连戏《刘氏回煞》一场中，有在灵堂摆设纸人纸马、童男童女的场景。大木偶扮演的刘氏阴魂十分灵活，她回到家中，取走自己的衣物，再把其余的东西统统烧掉，以表达其愤懑不平之情。这一切都由木偶人来完成，其技巧难度令人惊讶。大木偶搬目连也有打叉、变脸、打粉火的技巧，有些比较容易做到，比如打叉，一次可以打五把，发叉之后，再换上一个中叉的木偶就行了。但有些则比人的表演更难。比如变脸，《捉刘氏四》一场要三变脸，变出黑、金、乌三张脸，吹脸、扯脸均可，这就需要有过硬的技巧。打粉火则是木偶拿着油纸火捻子，由打杂师代为吹火。川北大木偶流行范围广阔，除南充地区之外，绵阳、达县地区的部分县区过去都有大木偶戏班演出，甚至到达了靠近甘肃、陕西的青川、平武、璧口等县区。

新中国成立后，李家班经过数次变革，不断发展壮大，发展成为今天的四川大木偶剧院。2006年，川北大木偶进入国家非物质文化遗产名录，李家班传人李泗元为国家级代表性传承人。川北大木偶艺术也成为中国民间艺术对外交流的重点项目，多次受文化部派遣到国外交流演出，在国际木偶界享有崇高盛誉。

小木偶 小木偶身高约四十厘米，因其小巧精致，俗称“精木偶”，一说源自京城，故又称“京木偶”，主要活动于成都、重庆和川西、川南。由于川剧艺术的高度发展，自清代以降，在成都平原形成了一枝独秀的局面。

成都地区包括附近县区的木偶班子都是精木偶，一般都是一尺二寸长的杖头木偶。成都市木偶皮影艺术剧院的退休老艺人葛子杰，时年72岁，过去在全福禄木偶班，一直在成都及附近县区演戏。据其介绍，全福禄是比较大的班子，由一位来自中江县的中医马仲康先生做班，共有三十多个偶头。演目连戏也就是这三十多个偶头，如果不够，就给木偶加带“壳子”，只有牛头、马面、鸡脚神、无二爷几个偶头是专门制作的。一般木偶面部都是固定不动的，唯有一个叫“吊颈鬼”可以申舌头、鼓眼睛，另外就是小花脸（如土地、龟丞相等）的下巴、眼睛可以动。





成都精木偶

中木偶 介于大木偶和精木偶之间的，还有川中地区的中木偶。中木偶以资阳市资中县的木偶剧团为代表，是四川省级非物质文化遗产项目。资中木偶戏也有悠久的历史和清晰的传承脉络，早在清末光绪年间，川中地区就活跃着金泰班、万祥班等十多家木偶戏班。最初木偶表演大都使用精木偶，偶头有茶杯大小，全部以梨木雕刻，重量一般在一斤到两斤左右。由于偶身轻巧，操作灵活，深受观众喜爱。

杖头木偶是四川木偶戏的主体。较之中国其他木偶，传统的四川木偶戏有两大特点：第一，川北大木偶以大著称，是木偶家族的珍稀品种，有“世界稀有剧种”之称。偶身高大而不呆笨，眼、耳、口活动自如，并能伴之以喝水、吐火、变脸、写字等丰富的特技表演，人与木偶同台演出，可以收到以假乱真的效果。不仅在国内堪称独一无二，在世界上也很罕见。第二，四川传统木偶戏以唱川剧声腔、演川剧剧目为主，其角色分行、人物造型、服饰道具、表演程式等也大多借鉴川剧，且不同的演出班社所唱声腔、所演剧目各有侧重，如川西的戏班多唱高腔，擅演生旦戏、文戏，川东、川北的戏班多唱胡琴、弹戏，擅演神戏、武戏，形成了十分鲜明的表演特色。据川北大木偶代表性传承人李泗元介绍，他叔父曾学习过川剧，并将许多川剧剧目带入木偶戏班中。而且，他家的木偶戏演出比别的家班更讲究脚下动作的表演规范，具有“上下同步”的特点，使木偶表演更有真人感。如他们表演的木偶“倒

硬人”，木偶操纵者如同川剧演员一样，演员也直接倒地，十分精彩且具有高难度，很受观众欢迎。这也是李家班在众多的大木偶班中一家独大的重要原因。

新中国成立后，四川木偶戏已逐渐发展成为集戏剧、戏曲、歌舞表演、音乐等多种形式于一体的舞台综合艺术，川剧剧目演出日渐减少，现在已经不再演出独立的川剧剧目，其传统的祭祀功能已完全丧失。

二、以儿童剧为主的布袋木偶

四川的布袋木偶戏以表演口技、打斗、杂耍等技艺为主，过去的表演者主要以个体演员表演形式为主，一人一挑，走乡串村即可表演。21世纪以来，民间经营性的布袋木偶家班已为数不多，川北广安等地尚有所保留。目前的布袋木偶班社（或艺人）大部分已融入专业木偶剧团中，成为木偶表演中的一个特色部分。目前四川擅长演出布袋木偶戏的当属资中木偶戏剧团。成都等地木偶剧团也保留了一些布袋木偶的代表性剧目如《哥哥打老虎》《拔萝卜》一类，深受儿童欢迎。还常与杖头木偶同台表演，担负其中一部分角色。

三、提线木偶与祭祀戏剧

提线木偶曾经也是四川木偶戏中的一个主要品种，在20世纪70年代中期还有专业木偶剧团演出，但如今已经不复存在。目前所见之提线木偶主要存在于川北地区的傩戏、阳戏祭祀活动中，如南充南部县杜南楼的傩戏、广元射箭乡和梓潼阳戏以及在川北地区流行的庆坛等，其中的“天戏”部分都由提线木偶表演。

四、濒于失传的药发木偶

在我国传统文献记载中有关于药发木偶的记载，现已少见，据介绍仅保存于浙江泰顺地区，是一种烟花与纸偶（木偶）相结合的民间传统技艺，也是国家级非遗保护项目。其实这种药发木偶在四川一直都有保留传承，并且在川剧目连戏演出中有所展示，《火爆葵花》一场戏中的烟火表演，既是这一折戏名，更是这一折戏的关键看点。

川剧目连戏《大开五荤》《花园盟誓》有这样的情节：刘氏四娘杀狗宰羊、大开五荤之后，将猪狗鸡鸭骨头埋藏于花园葵花树下。其子目连回家，不见家中黑狗，听闻母亲杀生开荤传言，便向母亲询问缘由。刘氏四娘拒不承认，并发誓赌咒，如有开荤，天打五雷，愿下地狱。不料她刚对天盟誓，葵花和叶子竟然爆炸，奇迹出现了。葵花树叶一层层爆开，每一片硕大的葵花叶中，悬挂着以木偶制作的刘氏四娘开荤的戏剧场景。在1993年绵阳市富乐山举行的四川国际目连戏学术研讨会的演出中，也进行了这样的表演。在当时的研讨会上，有专家高兴地指出，这是多年未见的药发傀儡。这些药发傀儡是由绵阳当地民间的烟火艺人制作的。之前，在笔者调查目连戏的过程中，四川省川剧院的舞美制作师戴存孝曾告诉笔者，旧时戏班演出的《火爆葵花》，是以烟花爆竹起爆的办法，将每一片葵花叶子逐层爆开，里面悬挂着木制人偶或者猪、狗、鸡、鸭等。因为刘氏开荤，在家伤害了猪狗鸡鸭之性命。当她赌咒之时，神明显灵，以火爆葵花之方式当场昭示其恶行，因此这一场戏的剧名就叫《火爆葵花》。由此可知，这样的演出方式由来已久，药发傀儡在川剧目连戏中传承日久，但如今已不复再见。客观地讲，所谓药发木偶或水发木偶，都仅仅是一种对偶人的运行启动方式，其偶人本身并不能操作表演，或者是只能进行机械的固定运动。

第二节 木偶戏之演出习俗与特殊供奉

四川传统的木偶戏具有多方面的价值、功能，有研究者将其概括为祭神、娱人、消灾、贺喜四个方面。以祭神而论，过去川北地区农村盛行带有祭祀性质的行会或庙会神祀活动，正月清醮会，二月观音会，三月娘娘会，四月药王会，五月城隍会，六月川主会，七月土地会，八月夫子会，九月重阳节，十月牛王会，冬月太阳会，腊月靖坛……每逢这些民俗节日都要唱戏。一些经济条件较好的场镇自然也演“人大戏”，但清末年间，演一场“人大戏”的工价约两千铜钱，而演一场皮影或木偶戏则只需“人大戏”十分之一二的工价，花钱不多意义一样，效果同等，既可以敬神也可以娱人，木偶、皮影戏自然就占据着主要市场。

一、川北大木偶之演出习俗

木偶戏的舞台 旧时木偶没有固定的演出舞台，其舞台随着戏班而流动。川北大木偶以28根竹竿子为支撑，围成一个舞台，戏称二十八宿。演秧苗戏就在田间地头，演会戏就在庙宇，演愿戏在主家院子里。总之，就是28根竹竿围成一个四方架子就开始演戏。

打滚台 这是旧时木偶戏班之间打擂台的规矩。戏班每到一地所演的第一台戏叫“亮台戏”，第二台戏称为“还戏”。还戏的规矩是，内容和角色必须与亮台戏相类似，否则就算输。这时，对方戏班就必须再“还戏”，并且还要压倒对方。如果双方还不善罢甘休，竞争就会逐渐升级，直到比出高低为止。这种打滚台的习俗，促进了木偶艺术的发展。

打亲辞 川北地区一种民俗丧事活动。过去大户人家办丧事，在做

道场举行祭祀仪式时，将法事程序与唱戏穿插进行。这时所唱之戏词一般比较短小，多与忠孝节义内容相关，有追忆赞颂亡者之意。戏班将木偶扮成“八仙”参与到送葬队伍中，有吉利辟邪之功效。

打加官 与“人大戏”打加官相同，是一种对当地头面人物到场看戏时的一种礼迎、祝福仪式。

挂彩红 当地会首、绅士对戏班或艺人的一种赏赐行为。当戏演至中途，突然停下来，打杂师手持红纸礼单出台，高声念道“某大爷挂红某某道”。每一道“红”的价格在事前已经议定，打杂师这时便按之前议定收钱，这是戏班演出之外的奖励性收入。

打财神 年节期间戏班进行的一种送福纳吉的民俗活动。春节至元宵节期间，戏班带上财神木偶，挨家挨户上门送财神，为主家说一些祝福吉利话语，主家也会拿出钱财，作为报酬。

二、愿戏、雨戏、会戏

在晚清民国年间，民众普遍受教育程度低，科技落后，加之交通不便，人们抵御自然灾害和疾病的能力低下，于是便祈求神灵保佑，这也为生存于民间的木偶戏班提供了生机。据何光表先生介绍，木偶戏在中小城市和山区、乡间有广阔的演出市场，首先是因为“木脑壳”戏班的价格成本远远低于“人大戏”，而且木偶也比较单纯、干净，不会出现那些乌烟瘴气的事情。比如，如果地方势力请戏班演酒戏，经常会强迫戏班的小旦陪酒，木偶戏班就不会出现这样的情况。况且，从祭祀的目的和功效来看，“人大戏”与木偶戏的功能一样，所以在乡间举办秧苗会、愿戏等祭祀活动之时，往往更愿意请木偶戏班。由此，木偶戏班也获得了更为广阔的生存空间。除了一般的经营性演出之外，木偶戏也在会戏、秧苗戏、愿戏、雨戏等，发挥着其独特的祭祀功能。



木偶戏表演

所谓秧苗戏，即是在每年春夏之季，由当地农民聚资请戏班来到田间地头的空地，搭起二十八宿方台，在焚香礼拜之后，举办简单的法事活动，再唱几出戏，驱逐虫灾，祈求丰年。

会戏，是指各行业协会举办的祭神活动，常年不断。每逢会期，各会都要请戏班唱庙戏，既可请“人大戏”，也可请“木脑壳”。一般来说，做生意的行会就要唱财神戏《搬洞打珠》，观音会唱《黄袍记》，雷祖会唱《绝龙岭》，等等。

愿戏，是指人们遇到灾难、病痛时到庙中烧香许愿祈求神灵保佑，在灾难化解、病痛消除之后，则视为菩萨显灵，请戏班唱戏还愿，俗称愿戏。川北大木偶中有一个愿神，小丑模样。他出场念道：“一出门来笑呵呵，你不笑我笑谁个？一来笑我人才丑，二来笑我衣服破。衣服破了缝一件，人才丑了莫奈何。莫奈何，莫奈何，了愿离不开木脑壳。”足见愿戏在乡间的影响。

木偶除了在行业会戏中担当重任之外，驱鬼辟邪的目连大戏、祭祀祈雨的东窗戏也成为木偶班子大显身手的地方。每年春节前后演清醮戏

就常演目连戏。雨戏则以《精忠传》为主，常常是《精忠传》与目连戏混在一起演出。

三、奇特的行业供奉

从行业供奉的祖师爷来看，川剧同梨园行一样，是供奉太子菩萨唐明皇。而大木偶戏班供奉的是药王，相传这位药王是李世民。旧时木偶戏班在民间流动演出，也要带上药王菩萨。演戏之前，先要烧香祭拜，保佑演出顺利进行。大木偶戏班有一个口传谚语：“大唐天子李世民，一心只想学戏文。”木偶戏演出也如同川剧一样，有打加官的演出习俗。开演之前先要跳加官，表示对来宾的欢迎，也是对观众的一种礼仪祝福。与川剧不同的传说是，木偶戏中的加官据称是李世民的宰相魏征。传说魏征不愿意演戏，但是皇上李世民要让他演，并同意他戴上面具演戏。由此，加官便有了面具，而且加官属于老生行，要带“口条”。

旧时川北的木偶、皮影行业还有一个传说，如果人戏、木偶、皮影同演，则先由木偶开道，原因是木偶是皇上（爹），皮影是皇后（妈），人戏是儿子。这个传说的来历不明，也许是一个逆向推理的附会传说，因为梨园行普遍供奉太子菩萨唐明皇，既然是太子就有皇上、皇后，而木偶、皮影戏的出现早于戏曲，所以大木偶戏班供奉的是唐太宗李世民。有了皇上李世民，宰相魏征的出现也就顺理成章。

四、川东、川西地区的木偶戏

川东的木偶戏与川北大木偶不同，一般的偶人都在一尺五寸左右，偶头分木头和瓷头两种，均为杖头木偶，做工精巧，表演灵活。四川的万县、涪陵、黔江旧称下川东，与湖南、湖北接壤，山高水险，交通不便，为土家族、苗族、汉族杂居之地，多受湘西文化和荆楚文化的影响，除了川剧木偶戏之外，辰河高腔木偶戏也流行于此。据文献记载，

下川东地区擅演连台本戏的川剧木偶班有垫江高安场于清道光十年创建的木偶班子，祖传四代：丁连喜、丁培山、丁耀斋、丁德安（现垫江县川剧团退休职工）。丰都县杨绍舟的川剧木偶班保佑楼，也常演目连、岳传等连台大戏，影响甚大。在紧靠湖南吉首地区的四川秀山县，则有清同治二年彭开芳组建的辰河高腔木偶班，名曰人和班，后来由人和班发展出杨珍锡、田相成、龙大顺、张爱寿、向海清、白国风、张文魁八个木偶班，流动演出于酉阳、秀山一带山乡农村，擅演目连大戏。

据蒋莹先生介绍，酉阳县演出的木偶目连戏是用川剧声腔演唱，主要关目有：傅相娶妻、斋僧布施、广积阴功、升入天界、违誓开荤、亵渎僧道、堕入地狱、萝卜求佛、阴间救母等。另一种路子则是同《目连三世宝卷》相关，其关目为：傅员外娶妻、目连出世、大开五荤、活捉刘氏、刘氏回煞、目连出家、地狱救母，其中穿插有下山、雪山、老背少、打判官、打铁围城、目连转世等单折戏。从他介绍的情况看，川剧木偶目连戏与川剧目连戏的故事情节大体一致，但没有“捉寒林、盘花送鬼”等扮下台的内容，也就是说，那里的木偶目连戏都是在围台上演出，没有人偶同台的表演。

第三节 木偶戏与目连戏

四川各地的宗教祭祀性演出，主要有愿戏、雨戏两类。愿戏多属消灾祈福一类，或为地方，或为家人，是一种偏重于宗教性的祭祀演出；雨戏则是天旱求雨，是一种偏重于民俗的祭祀性演出。过去的这类宗教祭祀性演出，主要由川戏班承担，如演愿戏，大多要搬目连，如演雨戏，则限于搬东窗。所谓“搬东窗”，就是搬演岳飞的故事。搬东窗前要捉旱魃，与搬目连的捉寒林一样，虽然同是捉拿鬼怪妖魔一类，但其目的是完全不同的，捉寒林是为了保证演出平安，捉旱魃则是为了祈求天降甘露。四川傩戏也只演愿戏，不演雨戏。但木偶皮影则不然，有的虽只在演愿戏时搬目连，有的则可在演雨戏时搬目连，川北的大目连偶即是一例，且要一直演到下雨为止，否则戏班便拿不到钱。此外，与川剧和傩戏比较，木偶皮影搬目连时，对各种不同演出场所的适应性也更强一些。川剧搬目连的规模异常宏大，一般均由场镇会首筹资举办，而端公班难登大雅之堂，故傩戏演目连则多在单家独院内举行，演出一些单折戏。木偶皮影戏班可大可小，既可为地方求清吉，又可为农户除灾害，两种功能兼而有之。

一、阴阳班演出的目连戏

据川北大木偶戏班的第四代传人李泗元先生介绍，其父李章木、叔父李章祥于1914年组建福祥班之前，大木偶就演目连戏。那时候大木偶搬目连有人与木偶同台的情况，人和木偶同台演出的戏班又叫“阴阳班”。这种人与大木偶同台演出的情况，据说存在于清末民国期间，一般剧目的演出中已不复见，唯独搬目连继承了这种演出方式。在传统的

大木偶搬目连中，比如捉寒林（也可以捉旱魃）、灵官镇台，鸡脚神、无二爷等都是人扮，寒林被五猖从街上捉回以后，即换成纸寒林（又叫阴寒林），锁在预先设置的寒林牌位处，然后开始演戏。此后，《傅相升天》一场送天衣上台的天官，《破铁围城》一场中四处逃窜的饿鬼，也都是由人装扮。

大木偶搬目连一般是20多本，最多48本，其中《目连传》3本，《精忠传》10多本，《观音得道》4本，《灵官得道》1本，《唐王游地府》4本，《天下乐》1本，《药王成圣》3本，《下竹影》1本。与川剧搬目连不同的是，川剧搬目连的一些必演剧目如《梁传》《活捉王魁》《耿氏上吊》等，大木偶中都不演出。一般的演出顺序是，《精忠传》开始，《目连传》结束，其余剧目摆在中间。《目连传》3本，扼要地搬演刘氏叛教和目连救母的主要情节。第一本从目连出世开始。傅萝卜生下来是个血团，长大后不会说话，故傅相、刘氏在会缘桥赏贫，广行善事。燃灯古佛奉如来之旨意，到傅家点化傅萝卜，度其学道，赠法号为目连。目连出家之后，刘氏感到孤寂，受刘贾、金奴之挑唆，大开五荤。第二本从火爆葵花开始。刘氏归阴后要设灵堂，请端公庆坛祭祀，下接刘氏回煞。《回煞》一场中有一个有趣的情节，即土地指责刘氏，说刘氏开荤时杀狗宰猪，花台埋骨，污染土地，故而要找她论理。《回煞》之后，刘氏便被押往铁围城。第三本为《目连救母》，叙述目连十殿寻母、西天求佛的全过程。目连回到家中不见母亲，遂到十殿寻母，后来得如来帮助，破铁围城放走八百万饿鬼，救出母亲。刘氏变狗之后，目连背狗西行求佛，玉帝降旨，目连转世黄巢，收回八百万饿鬼，全剧到此结束。

演出结束时，要举行送船、扫荡仪式。“送船”，即是把香、蜡、纸、米之类祭祀物品放在盘子里，由端公把盘子端至河边，放到纸船上送走。同时烧掉纸扎的寒林，又叫“送瘟神”，表示把灾难带走了。“扫荡”仪式是由木偶或人扮灵官，在吹打乐队的陪送下，挨家挨户扫除灾难。所到之家，主人要拿出钱来作为回报，这也是戏班的一种收入。此

种仪式可以连续举行数次。

与其他地方剧种不同之处在于，川北大木偶目连戏的演出常常是同祈雨戏联在一起的。川北地区地处丘陵山区，旧时逢久旱无雨之时，一些地方会首就会出面集资，请大木偶戏班搬目连或者搬东窗，一直演至下雨后才给戏班付钱。但也会有长期干旱经久无雨的情况，会首则可以法事不灵为由拒绝给戏班付钱。这时，戏班会找出一些缘由，或者说是某地有灾象等，以说服当地会首，让他们给戏班付钱，以维持生存。

“送船”“扫荡”通常是在端公完成了法事，傩戏、阳戏演出之后举行的最后一项法事（川剧搬目连结束时一般没有扫荡这一法事，个别演出有扫台法事）。比如梓潼阳戏法事结尾，便是由二郎神行使扫荡之职，以送纸船的方式表示送走瘟神。旺苍端公戏在完成法事活动之后，则是以送茅人结尾。由是观之，傩戏、阳戏与木偶戏之搬目连，在请神、完愿、驱邪、求雨的祭祀性功能方面具有更多的一致性，这一特点，也体现了川剧艺术与民间小戏的差异。

演木偶戏同川剧目连戏演出一样，戏班也可以卖灵符。灵官镇台后拓下的脸谱，岳飞升天后其帅盔上挂的符，都有镇宅驱邪之功效，为百姓所喜爱，也是木偶戏班的一项收入。

二、川东木偶戏搬目连

晚清时期，在湖南与四川交界之处的秀山、酉阳地区，长期有辰河木偶戏班活动，他们演出的目连戏与辰河高腔目连戏的路子相同，其中要演傅萝卜家史“前目连”，从祖父傅崇为富不仁演至父亲傅相好善乐施为止。这个内容在川剧中没有，辰河高腔木偶戏班的目连戏较之川剧木偶班的剧目更为丰富。

在演出习俗上，川东木偶戏与辰河高腔木偶戏搬目连均有灵官镇台的仪式，由班主手捧扮好的木偶灵官，送到台下的供桌上，烧香叩首，

顶礼膜拜。秀山县邻靠湖南吉首地区，所以在搬目连的习俗上也多受其影响，笔者曾到湖南怀化观摩那里的辰河高腔目连戏演出，当演至刘氏产子（生傅萝卜）时台上演员就要将红蛋端到观众席中，观众争要红蛋，据说吃了红蛋保佑生儿子。这一习俗也被秀山辰河高腔木偶班继承下来，过去这类戏班演戏至此，一些想要儿子的乡民就要向戏班送钱索取红蛋，并将红蛋拿回家去供在神龛之上，保佑得子传后。目连手中的九环锡杖，也被观众视为祛病除灾之物，因而常有人将小孩的衣物挂在九环锡杖上，然后取走。据说小孩再穿此衣物，便可少生灾病。

值得注意的是，木偶班搬目连也同“人大戏”搬目连一样，总是千方百计满足当地会首和农民观众的愿望，既为地方上捉鬼避邪，求雨除旱，也要为观众消灾祛病，保佑多子多福，其实用性极为广泛，你需要什么，它就能起什么作用。这其中固然有迷信或取巧牟利的成分，但也可以看到，那时的戏班艺人为了养班糊口，是如何想方设法满足观众需要的。

三、川西地区木偶戏与民间祭祀习俗

据葛子杰先生介绍，平时木偶戏班主要是演会戏，娘娘会（求子）、土地会、桓侯会（杀猪行）、财神会、城隍会、清醮会（防火防灾）……月月有会，还愿的佛仙会更是常年不断。一般来讲，各会有大致固定的剧目，财神会要演《收黑虎》（《财神图》），佛仙会要演《群仙会》，清醮会则要演《目连救母》，即所谓打叉戏。清醮会的成员主要是街道的“街正”，相当于地保、乡约、保长、甲长一类角色，他们的职责之一是保障地方安全，防火、防水、防盗。清醮会必演目连戏，正是出于其消灾祛邪，清吉地方的需要。过去成都老西门有个火神庙（即今草堂剧场旁边），就是清醮会演戏的地方。历史上成都平原水患严重，怕涝不怕旱，水灾之后往往伴随着瘟疫，因此也要请戏班搬目连消灾。据葛子杰先生回忆，20世纪40年代一次水灾过后，全福禄班

子曾到马家场演目连戏，以消除水灾带来的瘟疫病害。

川西木偶班目连戏一般演法是：上本《灵官镇台》，中本《禹王鼎》、《游泾河》，下本《目连救母》。《目连救母》共演一小时多一点，内容有傅员外赏贫、雷打金哥银哥、生傅萝卜、傅相跨鹤、刘氏开荤、活捉刘氏、背鞍救母、打叉摆殿。

木偶搬目连有较大的灵活性，可演一本（如川西的精木偶），可演三本（如川北的大木偶），可演五本（如川北的皮影戏），也可演连台本（如川东的木偶戏）。但其剧本多来源于川剧或辰河高腔，再按照木偶艺术的特点和演出服务对象的需求进行改造。许多别开生面的场面，是川剧或辰河高腔目连戏中所没有的。

第四节 提线木偶在傩坛戏中的地位和作用





广元射箭提阳戏

川北地区傩戏资源十分丰富，名称不一，有的叫阳戏有的叫愿戏，也有的叫傩坛戏，等等。四川的大川北地区，从南充、广元以及今天的达州、巴中、遂宁等地，都有这样的民间设坛行傩与戏剧演出合二为一的端公戏班。其中，影响较大、向外界介绍较多的有南充市南部县杜南楼傩坛戏、绵阳市梓潼县阳戏，与昭化相邻的剑阁县、旺苍县，也有性质相同的端公班子。新中国建立以后，端公作为迷信职业者被取缔，端公戏自然也被尘封起来。改革开放带来了思想的解放，20世纪80年代中期，在文化部的统一部署下，至上而下开展十大《集成》编撰工作。在编写《中国戏曲志•四川卷》工作中，这些尘封已久的民间祭祀戏剧被逐渐发掘出来，介绍出去，引起了相关文化、戏剧学者的关注。影响较大的杜南楼的傩戏班子、梓潼县马鸣乡的愿戏、广元射箭提阳戏等，都是在那时发掘出来、重见天日的傩坛戏班。

射箭提阳戏与南部傩戏、梓潼阳戏的傩仪程序、演出形式有相同之处，比如杜南楼的傩坛戏、梓潼阳戏和射箭提阳戏都是天上32戏，地下32戏，所供奉的神灵也大同小异。其表演形式都是由提线木偶、人戴面具以及人扮演角色共同演出，各司其职。令人费解的是，在川北地区这种傩戏、愿戏、阳戏、端公戏班子并不罕见，唯有射箭乡的叫提阳戏。因为没有观看过演出，缺少实地调查，不能妄加揣测。后来观看了实地演出，才印证了笔者的推测，所谓提阳戏，就是由提线木偶和人一起表演。提线木偶主要是担当由上天降临人间的各路神灵，他们在整个祭祀演出过程中，既是顶礼膜拜的对象，也是娱乐民众的玩偶。



广元射箭提阳戏中的偶人

《射箭提阳戏》一书介绍，清乾隆年间，李家嘴农民李在林到他妻子娘家——今广元朝阳区焦家山拜师学艺，带回射箭乡，亦即射箭提阳戏的第一代坛主。从此，提阳戏在当地以家族传承方式世代传习，至李大富为第12代，传承谱系清楚。今坛主李大富为四川省级代表性传承人。虽说射箭提阳戏有天上32戏、地下32戏，但实际上现在已经不能完整地演出全部科仪和剧目，无论是天戏还是地戏，也无论穿戴表演还是演唱伴奏，在两百多年的传承演绎中已经形成了当地的个性特色。

提阳戏是一种融请神、祭祀、戏剧表演于一体的民间神事活动。其中戏剧演出与神事活动密切相关。所谓天上32戏，即由法师请来32位神灵（提线木偶），这32个神灵降临主家时的演唱的内容便是天戏。32个木偶代表着32位神仙，从天上来到主家，目的是来为主家消灾除难、扶正祛邪的，因此在整个演出过程中，他们被挂在那里，仍然享受人间供奉的香烟和美食。

地上32戏，则是由人扮演角色来表演。提阳戏剧目中的角色全都由男性扮演，有小生、旦、丑、老生，也有戴面具表演的。其中《跑马》

是一出很有观赏性的折子戏。三圣骑马下凡来到主家，命马童照看好马匹，马童便牵着马去了。接下来有一套较完整的养马表演程式。马童头戴草帽圈，一手持马鞭，一手提着三匹木偶马，背着生活中使用的背篓。他来到田野割草，把草背回来，将草倒在地上，铡刀铡草、喂马、遛马，给马洗澡，然后赶着马回家。马童由白鼻子丑角饰演，动作敏捷风趣。在川剧及所有的地方戏曲中都是以鞭代马，这是戏曲虚拟性、象征性表演的一个特征，以提线木马代替真马，不但在川剧中，就是在其他地方的傩戏中也没有见过这样的表演，可谓射箭提阳戏的一大特点。

新中国建立以后，四川国有木偶戏剧院中，木偶戏的祭祀性功能已不复存在。但在一些边远乡间，提线木偶仍然承担着这样的祭祀性社会职能。改革开放以后，尤其是国家实行非物质文化遗产保护工作以来，这些以祈福纳祥、保境安民为目的的民间祭祀活动，不再被视为迷信活动，也没有将其视为艺术行为，而被各级政府赋予其人类非物质文化遗产的社会定位。作为一种区域性的人类精神文化现象，值得深入研究探讨。

参考文献

一、专著

1.《巴县志》，清同治六年刻本

2.《涪城文史资料选》编委会编：《涪城文史资料选》（第3辑），内部编印，1995年版

3.陈国福：《川剧艺苑春烂漫》，四川人民出版社1999年版

4.陈良学：《明清大移民与川陕开发》，陕西人民出版社2015年版

5.《大藏经》第十六册经集部三

6.邓运佳：《中国川剧通史》，四川大学出版社1993年版

7.傅崇矩：《成都通览》，清宣统二年（1910）

8.《涪陵县续修涪州志》，民国十七年铅印本

9.高梧主编：《民间文化研究》，巴蜀书社2006年版

10.《合川县志》八十三卷，民国十年刻本

11.何一民、姚乐野：《民国时期社会调查丛编》（四川大学卷•

下），福建教育出版社2014年版

12.何冶：《重庆戏曲志》，文化艺术出版社1991年版

13.胡忌：《宋金杂剧考》，古典文学出版社1957年版

14.[明]环翠堂《精订陈大声秋碧轩稿》

15.黄尚军：《四川方言与民俗》，四川民族出版社2014年版

16.黄友良：《四川省志•民俗志》，四川人民出版社2000年版

17.江绍原：《大家小书•民俗与迷信》，北京出版社2015年版

18.蒋维明、唐剑青：《巴蜀梨园掌故》，成都时代出版社2012年版

19.开县政协文史资料委员会：《开县文史资料》（第2辑），内部编印，1992年版

20.蓝光临：《白塔秋枫》书稿

21.雷音：《当头棒》，四川大学出版社2015年版

22.李乔：《中国行业神崇拜》，中国华侨出版公司1990年版

23.李致：《川剧传统剧目集成•时事时装戏剧目》（卷一），四川人民出版社2012年版

24.李致：《川剧传统剧目集成•推陈出新剧目》（卷二），四川人民出版社2009年版

25.李致：《川剧传统剧目集成•时事时装戏剧目》（卷三），四川人民出版社2009年版

26.李致：《川剧传统剧目集成•推陈出新代表剧目》（卷二），四川人民出版社2011年版

27.廖奔：《中国戏曲史》，上海人民出版社2004年版

28.罗虹、俞天鹏：《射箭提阳戏》，中国戏剧出版社2013年版

29.吕子房等：《川北灯戏》，四川文艺出版社1986年版

30.《绵阳市戏曲志》编辑部：《绵阳市戏曲志》，内部编印，1987年版

31.绵阳市文化局：《绵阳市文化艺术志》，四川科学技术出版社2000年版

32.绵阳市文化局：《中国戏曲志四川卷》编辑部、梓潼县文化局：《梓潼阳戏》，内部编印

33.《绵竹县志》，民国九年刻本

34.南充地区文化局编印，川北灯戏《刘氏回煞》，肖善生、凌泽久先生整理本

35.《内江地区戏曲志》编写组：《内江地区戏曲志》，巴蜀书社1991年版

36.《绵州志》，清代嘉庆年间

37.《黔阳县志》，乾隆五十四年（1789）

38.《全唐文》卷七〇三页

39.任百尊主编：《中国食经》，上海文化出版社1999年版

40.《三国志•蜀书》卷一二《许慈传》

41.四川省文联：《四川民俗大典》，四川人民出版社1999年版

42.四川省南充地区文化局：《川北皮影戏》，四川文艺出版社1989年版

43.四川省川剧艺术研究院、川剧艺术理论研究会：《川剧基础理论探讨》（第二集），内部编印，1986年版

44.四川省档案馆、四川大学历史系：《清代乾嘉道巴县档案选编》（上）四川大学出版社1989年版

45.四川省涪陵市志编纂委员会：《涪陵市志》，四川人民出版社1995年版

46.四川省文联：《四川民俗大典》，四川人民出版社1999年版

47.四川省政协文史资料委员会：《四川文史资料集粹》（第6卷），四川人民出版社1996年版

48.四川省川剧艺术研究院：《川剧目连戏资料汇编》，内部编印，1992年版

49.遂宁市文化局：《遂宁市戏曲志》，内部编印，1992年版

50.孙红侠：《民间戏曲》，中国社会出版社2006年版

51.陶思炎：《民俗艺术学》，南京出版社2013年版

52.王文虎、张一舟、周家筠：《四川方言词典•绝世奇书重现江湖》，四川人民出版社2014年版

53.乌丙安：《民俗遗产评论》，长春出版社2014年版

54.乌丙安：《中国民俗学》，辽宁大学出版社1992年版

55.吴彬文：《守望》，中国言实出版社2013年版

56.吴效群主编：《中原文化大典•“民俗典》民间信仰”，中州古籍出版社2008年版

57.吴应学：《川北大木偶艺术》，重庆出版社1989年版

58.夏庭光：《川剧品微•续集》，中国文联出版社2012年版

59.徐珂：《清稗类钞•新戏》

60.华阳李尉：《太平广记》

61.谭继和：《青史留真》（第1辑），四川人民出版社2010年版

62.星云：《十大弟子传•目犍连》

63.徐扶明：《元曲聚珍》，上海古籍出版社1996年版

64.徐扶明：《元代杂剧艺术》，上海古籍出版社2014年版

65.叙永县政协委员会：《叙永县文史资料选辑》（第六辑），内部编印，1998年版

66.严福昌主编：《四川傩戏志》，四川文艺出版社2004年版

67.杨超：《泸州戏曲志》，四川人民出版社1992年版

68.尉迟从泰：《民间禁忌》，海燕出版社1997年版

69.宜宾地区文化局：《宜宾地区戏曲志》，内部编印，1988年版

70.四川省川剧艺术研究院：《蜀戏新探•改革开放三十年戏剧研究文论选集》， 2011年版

71.张强：《隆昌石牌坊》，四川美术出版社2006年版

72.中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志•四川卷》，中国ISBN中心1995年版

73.中国人民政治协商会议四川省资阳市委员会文史资料委员会：《资阳文史资料》（第7辑），内部编印，1994年版

74.中国人民政治协商会议四川省资阳县委员会文史资料研究委员会：《资阳文史资料》（第1辑），内部编印，1984年版

75.中国人民政治协商会议江北县委员会文史资料研究委员会：《江北县文史资料》（第8辑），内部编印，1993年版

76.中国人民政治协商会议四川省岳池县文史资料委员会编：《岳池文史资料选编》（第7辑），内部编印，1994年版

77.中国人民政治协商会议成都市锦江区委员会文史委员会：《锦江文史资料》（第6辑），内部编印，1998年版

78.中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志•四川卷》，中国ISBN中心2000年版

79.中国戏曲志编辑委员会：《中国戏曲志•四川卷》，中国ISBN中心1995年版

80.《中国大百科全书》，中国大百科全书出版社1989年版

81.中国人民政治协商会议资阳市委员会文史资料委员会：《资阳文史资料》（第7辑），内部编印，1996年版

82.政协安岳县委员会文史资料研究委员会安岳县县志编纂委员会：《安岳文史资料选辑》（第23辑），内部编印，1988年版

83.政协安岳县委员会文史资料研究委员会安岳县县志编纂委员会办公室：《安岳文史资料选辑》（第23辑），内部编印，1988年版

84.政协成都市成华区委员会：《成华文史资料》（第3辑），内部编印，2000年版

85.政协广元市元坝区委员会文史资料委员会：《元坝区文史资料》（第3辑），内部编印，1997年版

86.政协四川省自贡市委员会：《自贡文史资料选辑》（第26辑），内部编印，1996年版

87.政协四川省自贡市委员会：《自贡文史资料选辑》（第21辑）

，内部编印，1996年版

88.郑晓幸、朱丹枫：《纪念改革开放三十周年四川戏剧选》（第5卷），巴蜀书社2009年版

89.钟光全：《乐林独步》，重庆大学出版社2008年版

90.钟敬文：《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版

91.钟敬文等：《中国民俗史•民国卷》，人民出版社2008年版

92.杜建华：《巴蜀目连戏剧文化概论》，文化艺术出版社1993年版

93.杜建华：《川剧》，四川人民出版社2006年版

94.李致：《川剧传统剧目集成》，四川人民出版社2010—2018年版

二、期刊论文

1.陈光新：《中国饮食民俗初探》，民俗研究，1995（2）。

2.邓若曾：《三台县马壕戏与搬目连》，四川戏剧，1992（3）。

3.杜莉：《川人喜庆皆设宴》，扬州大学烹饪学报，1998（3）。

4.傅谨：《“路头戏”的感性阅读》，读书，2002（4）。

5.何光表：《川陕苏区时期的川剧活动》，川剧艺术，1986（3）。

6.蒋莹：《川东木偶戏搬目连片论》，四川戏剧，1991（3）。

7.孔美艳：《民间丧葬演戏略考》，民俗研究，2009（1）。

8.罗成基：《镇江王爷姓氏初探》，盐业史研究，1991（4）。

9.罗成基：《自贡地区镇江王爷为赵昱的确证》，盐业史研究，1992（4）。

10.罗开玉：《“游喜神方”习俗考》，成都大学学报（社会科学版），2005（6）。

11.李太平：《清代川剧艺术自贡盐业》，文史杂志，1997（1）。

12.李笑非：《“进步川剧社”的经营管理特色》，戏曲研究，2013（5）。

13.刘兴明：《川剧的“四大河道”》，戏曲研究，1990（2）。

14.孟祥路：《节庆传统与民间戏曲的互动影响探析》，扬州教育

学院学报， 2010（4）。

15.四川省川剧艺术研究院课题组：《川剧剧种的孕育与形成》，四川戏剧， 2004（2）。

16.宋希芝：《戏曲行业禁忌习俗的属性与特征探微》，民俗研究，2015（2）。

17.孙仁良：《开江县的清代罚戏石刻》，四川戏剧，1991（3）。

18.王焰安：《中国饮食民俗特点论》，南宁职业技术学院学报，2007（4）。

19.严树培：《故园六十二年前——宜宾搬目连盛况》，四川戏剧，1992（5）。

20.张成全：《“回煞”考论》，武汉大学学报（人文社会科学版），2014（2）。

21.郑传寅：《节日民俗与古代戏曲文化的传播》，东南大学学报（哲学社会科学版），2004（1）。

22.郑传寅：《节日民俗与戏曲文化》，四川戏剧，1988（4）。

23.邹勇、贺锐：《明清入川移民食俗变化及其原因探究》，商业经济研究， 2010（8）。

24.钟善祥：《四川民俗与川剧打击乐》，四川戏剧，1988（5）。

后记

2017年春夏之交，梅兰芳纪念馆馆长刘祯研究员来电话说，要与江苏人民出版社共同编撰、出版一套“中国戏曲艺术与地方文化”丛书，其中有一册为川剧。根据统一的丛书体例，我们共同研究确定了《川剧与巴蜀民俗》这一题目。对于川剧与民俗关系发生兴趣，进而萌发撰写一本与之相关著作的念头，屈指算来差不多有二十个年头了。

1991年春，因我就职的四川省川剧艺术研究院工作安排，我参与了关于川剧目连戏和傩戏的调查研究工作，1993年出版了《巴蜀目连戏剧文化概论》一书。在这一过程中，我逐渐认识到川剧与巴蜀民俗之间存在着千丝万缕、密不可分的关系，由此也开始注意学习这方面的一些研究成果。之后，我参加了两个重要的学术团体，一个是刘祯先生担任会长的中国傩戏研究会，另一个是原四川省政协主席廖伯康等老领导领导下的四川省民俗学会。前者汇集了中国从事祭祀戏剧研究方面的一大批专家学者，后者团结了以四川大学江玉祥教授等为代表的一大批巴蜀文化研究学者。二十年间多次参与这两个学会的活动，对我拓展学术视野，从更加广阔的领域去认识戏曲艺术多方面的社会功能、价值可谓大有裨益，收获良多。这是我不揣冒昧、敢于应承撰写本书的重要原因，也是对自己长期以来在川剧和民俗学领域探索耕耘的一次学术总结。

但是，根据整套丛书工作进度的要求，要在不到两年的时间里完成《川剧与巴蜀民俗》的撰写，对我来讲的确是一项难以完成的任务。所

幸有四川省川剧院曾浩月、四川师范大学王屹飞、内江市文化旅游局创作办公室余天钜愿意参与此项目，他们的加入，加快了本书的撰稿速度。

本书共分十章，本人担任全书框架大纲章节编写并统稿，其中第二章、第七章主要由余天钜撰稿，第三、四章主要由曾浩月撰稿，第八、九两章主要由王屹飞撰稿，其余部分皆由本人完成。在本书写作过程中，刘祯主编、张延安编辑给予了诸多方面指导和帮助，在此深表谢意。

尽管我们一年多来勤于调研，广泛采集，问艺于老艺术家，求教于学者方家，夙兴夜寐，希望以勤补拙，向读者提交一部具有一定水准的著作。但是由于我们学识水平有限，错误在所难免，希望大家给予批评指正。

本书的图片及文中插图主要由余小武拍摄，也有少数资料照片源于各种渠道，摄影者不明而未能署名，特此说明并表示歉意。

杜建华

2019年5月10日